جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

مؤنس الرزاز في الدراسات النقدية

إعداد الطالبة
ميسون كريم القضاة

إشراف
الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة

رسالة مقدمــة إلى عمادة الدراسات العليـــــــا
استكمــالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
في اللغة العربية/ قسم اللغة العربية وآدابهـــــا

جامعة مؤتة، 2013

الإهداء

ىلـ إ ...

والدي َ الكريمين

إلى زوجي خالد القضاة رمز الإخلاص والعطاء

إلى ولدي الوليد وبناتي وسن وبتول وشهد وساره ويقين

إلى أساتذتي في العلم والحياة .... ولكل من له فضل علي بعلم

أهدي إليكم ثمرة جهدي مع خالص المودة والعرفان .

ميسون القضاة

الشكر والتقدير

لابد لنا ونحن نخطو خطواتنا الأخيرة في الحياة الجامعية من وقفة نعود إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام الذين قدموا لنا الكثير باذلين بذلك جهودا كبيرة في بناء جيل الغد لتبعث الأمة من جديد...

وقبل أن نمضي أتقدم بأسمى آيات الشكر والامتنان والتقدير والمحبة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة...

إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة...

إلى جميع أساتذتي الأفاضل

وأخص بالذكر أستاذي الفاضل (الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة) حفظه الله على قبوله الإشراف على هذه الدراسة

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأساتذتي الفاضلين الأستاذ الدكتور سامح الرواشدةو الأستاذ الدكتور محمد المجاليو الدكتور طارق المجالي

وأتوجه بجزيل الشكر لموظفي مكتبة جامعة مؤتة لتعاونهم المستمر .

ميسون القضاة

فهرس المحتويات

الملخص

مؤنس الرزاز في الدراسات النقدية

ميسون القضاة

جامعة مؤتة،2013

تهدف هذه الدراسة إلى رصد ودراسة الحركة النقدية التي قامت حول أدب مؤنس الرزاز الروائي حيث أنجزت العديد من الدراسات والأبحاث حول تجر بة الروائي الأردني، مؤنس الرزاز، وقد تباينت هذه الدراسات فيما بينها ، فمنها من تناول عملاً بعينه محللاً مضمونه متجاوزاً عناصره الأخرى، ومنهم من عالج عملاً آخر متناولاً جزئية فنية دقيقة متجاوزاً التقنيات الأخرى، ومنهم من تناول مجموعة أعمال معالجاً عنصراً واحداً فيها.

واتبعت في دراستي هذه المنهج البنيوي التكويني في تقييم تلك الدراسات النقدية، مع الاستعانة بأدوات بحثية أخرى تتناسب وموضوع الدراسة، وقد قسمت الدراسة إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

يتناول الفصل الأول الحديث عن المضامين الروائية في أعمال الرزاز، وما تضمنته من قضايا فكرية ونقدية أثارت اهتمام الباحثين والدارسين، ومنها: الاغتراب، وأزمة المثقف ، وسؤال الحرية والعدالة الاجتماعية، وموضوع اللقاء الحضاري، وصورة المدينة والأسرة في أعمال مؤنس الروائية.

واعتنى الفصل الثاني بالبناء الفني و النقد من مثل طريقة البناء الفني، وعناصر الرواية، والحبكة والدراما، والشخصيات والبطولة.

أما الفصل الأخير فخصص للظواهر الأسلوبية والنقد، متضمناً عدداً من المحاور منها اللغة، والانزياح، والعنوان وغيرها من الظواهر الأسلوبية التي اهتمت الدراسات النقدية بتناولها في أعمال الرزاز، وفي نهاية الدراسة تم عرض أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة في هذا الموضوع.

Abstract

Mo‘nis Al-Razaz Studies in cash

Maysoon Karem Al-qedah

Mu’tah University, 2013

This study aimed at investigating the criticism motion of Al-Razaz‘ works. Too many studies and researches have been carried out to investigate and trace the experience of the Jordanian novelist Mo‘nis Al-Razaz. These studies vary remarkably in that some of these studies handled a specific isolated work analyzing its content and neglecting the other elements. Other studies handled a different work , dealing with a specific plot element, neglecting the other plot tactics. Other studies handled a group of works ,dealing with a single element in these works.

In this study, the researcher used the constructive-formative approach in assessing these those critical studies assessed with the use of other research instruments which suit the subject of this study . The study has been divided in to an introduction, three chapters and a conclusion.

The first chapter handles the novel implications in Al-razaz‘s works, including the ideological and the critical issues which stimulated the interest of the researchers such as alienation the educated crisis , liberty and social justice , the dialogue of civilizations and the image of the city and the family in Mo‘nis novels.

The second chapter dealt mainly with the plot and criticism, employing the formative approach and its main elements , the plot, drama, the characters and the hero.

The last chapter was devoate to the style phenomena and criticism , including a number of issues such as the language , the tile and other style phenomena which were handled by the criticism studies in Al-razaz‘s works. At the end of the study , the study results were presented.

لمقدمة

تطمح هذه الدراسة إلى محاورة الجهود النقدية التي تلقت أعمال مؤنس الرزاز، وتسليط الضوء على كيفية تناول هذه الدر اسات لأعمال الكاتب التي احتلت مساحة كبيرة في المشهد الروائي الأردني، والعربي ، وضمن نصوص زاخرة ، ذات مسار له خصائصه وميزاته، لأن الروائي يحاول تحقيق ارتباط عضوي بين مقولات الرواية وخطاباتها وبين الواقع الذي يتحرك فيه وكان هذا لإبراز قدراته الفنية . وبهذا غادر نمط الرواية التقليدية نحو الرواية الحديثة ؛ لذلك لم تحفل الدراسات التي أقيمت حول رواياته بحياة الكاتب وتفاصيلها؛ لأن سيرة الكاتب لا تماثل بالضرورة الشخصيات الروائية أو أيديولوجية النص ،فقد يطرح الكاتب أفكاراً لشخصياته مخالفة لأفكاره، ويجب أن لا تسقط أيديولوجية الكاتب على أعماله، لذلك درست أعماله بمعزل عن حياته لأن خارطة النقد المعاصر تلقي بظلالها على النصوص وتعتبر النص هو المنطلق الأساسي للرؤية، بالإضافة إلى أن وظيفة النقد الأدبي لا تعني البحث عن الجودة و الرداءة أو الحسنات والعيوب، بل تعني الفهم، فهم نظام النص وتفاعلاته الذاتية والموضوعية، وفهم الإنسان المبدع للأدب والمتلقي له أيضاً وعلاقتهما بالعالم المعيش وتكمن أهمية البحث في أنه يسلط الضوء على الدراسات المتخصصة النظرية والتطبيقية، التي بدورها تجسد أزمة الحداثي العربي على وجه الخصوص.

ولما كان الهدف من هذه الدراسة هو تلقي مؤنس الرزاز في الدراسات النقدية، فقد اعتمدت على المنهج البنيوي التكويني مع الاستعانة بأدوات بحثية أخرى تتناسب وموضوع الدراسة.

وقد واجهت في إنجاز هذه الدراسة عدداً من الصعوبات ،لعل أهمها كثرة التصنيفات و المصطلحات التي انطوت عليها الدراسات التي تناولت أعمال الرزاز، لأن هذه التصنيفات لا تنتهي إلى تحليل سليم للرواية ،فهي تغيب المنهج العلمي من ناحية، وتشتت الرؤى النقدية من ناحية أخرى.

وتشتمل هذه الدراسة بالإضافة إلى المقدمة والخاتمة – على ثلاث فصول ، يتناول الفصل الأول الحديث عن المضامين الروائية وما تضمنه من أطروحات فكرية ورؤى تعبر عن الواقع الراهن في روايات الرزاز وجاءت في عدد من المحاور:

الاغتراب ،وأزمة المثقف وسؤال الحرية والعدالة الاجتماعية، وثنائية الأنا والآخر وصورة المدينة ووضع الأسرة.

أما الفصل الثاني فقد عالج مسألة البناء الفني والنقد وجاء في محاور أهمها : طريقة البناء الفني، وعناصر الرواية المتمثلة في الزمان وتقنياته والمكان وتقنياته ، والحبكة والدراما، والشخصيات والبطولة.

وتناولت الدراسة في الفصل الثالث الظواهر الأسلوبية و النقد وتضمن هذا الفصل مجموعة من المحاور منها: اللغة،و الانزياح، العنوان، المفارقة، والسرد العجائبي والغرائبي، والتناص .

وجاءت الخاتمة ملخصة للنتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وقد أفادت الدراسةمن كثير من المراجع النظرية والتطبيقية، لعلّ من المناسب الإشارة في هذه المقدمة إلى طائفة منها مرتبة حسب تواريخ نشرها :((وهم البدايات : الخطاب الروائي في الأردن))، لفخري صالح ،1993؛ ((الرواية في الأردن في ربع قرن 1968-1993)) لإبراهيم خليل،1994؛ ((التجريب في الرواية العربية الأردنية 1960- 1994 لمنى محيلان،2000؛ ((البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز)) لنوال المساعدة، 2000 ؛ ((المعنى الضامر: دراسات في السرد الروائي ،روايات مؤنس الرزاز ،أنموذجاً)) لجاسم عاصي، 2003؛ ((الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين)) لشكري الماضي،2003؛ ((البحث عن وطن: دراسة في رواية ما بعد حزيران)) لسليمان الأزرعي،2005؛ ((الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب للروائي مؤنس الرزاز)) لنجود الحوامدة، 2009؛ ((الغائب المحكي، دراسة في أدب مؤنس الرزاز السياسي)) لقتيبه الحباشنة، 2008.

وفي النهاية لم يبقَ لي من القول إلا الإشارة إلى أنني اجتهدت في القراءة والبحث، فإن أصبت الغاية فذلك الفضل من اللهوا ٍن قصرت الوسيلة في ابتغاء النتيجة، فالسعي موصول – إن شاء الله- في إدراك ذلك بتسديد منه عز وجل، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

الفصل الأول
المضمون والنقد

لعلّه من نافلة القول الإشارة إلى أن الرزاز احتل مكانة مرموقة على الساحة الثقافية الأردنية ، ولا سيما في حقل الكتابة الروائية إذ شكلت أعماله إضافة نوعية وكمية إلى الرواية الأردنية المعاصرة ، ولفتت انتباه النقاد والباحثين إلى أهمية دراسة الإنجازات الروائية الأردنية بوصفها جزءاً من الإنجاز العربي بشكل عام ، ومن هنا حظيت أعمال الرزاز باهتمام الباحثين العرب ، وخرجت الرواية الأردنية من الإطار المحلي إلى فضاءات وآفاق أرحب . وزيادة على ذلك فإن انتشار روايات الرزاز يعود إلى امتلاكه أدوات الكتابة الفنية ، وقدرته على التجريب وامتصاص أشكال السرد التراثي ، وتوظيفه البنى الفكرية والسياسية والاقتصادية وغيرها.

لقد أثبتت أعمال الرزاز أننا إزاء كاتب متمكن من فنه، أفاد من مقروئه الثقافي بالقدر الذي أفاد فيه من الإنجاز الروائي العالمي، فضلاً عن ثقافة واسعة في الاجتماع والنفس والتاريخ الإنساني، ووعيٍ جليّ لمجمل الثقافة العربية ، ووعي بالراهن العربي، مما مكنه من تشخيص الحالة العربية المعاصرة، وتعرية منظومة القيم الفكرية والسياسية والاجتماعية. وقد انشغل الرزاز –لكلّ ذلك – بالقضايا المصيرية التي تهم الإنسان العربي ، وأثار أسئلة مركبة تكشف عن وعي عميق بالحالة العربية المختلفة ، فأثار أسئلة القمع والمطاردة والحصار وانعدام الحُريَّات، وتهتك البنى السياسية، وتخلف الاقتصادات العربية ، والانكفاء على الذات، وضياع الإنسان وغربته في عالم يحترم العقل والعلم والقوّة،عالمٍ معاصر حداثي يؤمن بالتجربة والاختبار والتقدم في ميادين المعرفة الإنسانية كافة من فنون وعلوم وآداب.

إن الفصل الحالي معني بالنظر بالمفردات التي شكَّلت هاجساً في أعمال الرزاز الروائية، وحظيت في الآن نفسه باهتمام الباحثين والدارسين، ويلاحظ ابتداءً أن هذه المفردات لم تأت عند الرزاز موضوعات كلية منفصلة خاصة بعمل بعينه، أي، لم يحتفل عمل واحد بقضية بعينها وإنما كشفت الدراسات التي نهضت بدراسة المضامين، أن مسألة واحدة يمكن العثور عليها في غير عمل روائي، فمسألة غربة

العربي واغترابه في ظل أجواء القمع والكبت،مثلاًصدرُوِّ ت في أكثر من عمل روائي، وأصبحت ثيمة من الثيمات التي تشغل بال الكاتب، وتلزم الدارس في الوقت نفسه على التطواف في مجمل إنتاج الرزاز أو أكثره. على أن الدراسة الحالية – كما سيتضح – تظفر بدراسات مقتصرة على رواية واحدة ومن زاوية واحدة وا ٍن كانت الرواية تثير أسئلة مختلفة ، وثمة دراسات تناولت المضامين من خلال الحديث عن الأبنية الفنية والتقنيات السردية، فكان من الضروري التقاط ما يتعلق بالمضامين من هذه الدراسات.

1. ولعله من العسير تقسيم المضامين إلى أبعاد سياسية واجتماعية ودينية واقتصادية على النحو الذي نراه في بعض الدراسات المشابهة؛ وذلك لتداخل الأسئلة والقضايا التي يصعب الفصل السياسي فيها عن الاجتماعي أو الثقافي؛ ولذا انطلقت من المعاني الجزئية والعناوين الفرعيةالتي عُ نيت بها دراسة أو أكثر من الدراسات التي التفتت إلى أدب الرزاز.
2. إن هذا الفصل ينزع إلى توصيف القضية المناقشة عند باحث أو أكثر على وفق ورودها، والحقيقة أن معظم الأسئلة التي التفت إليها دارسو المضمون تندرج ضمن إطار عام واسع شامل هو الإطار الاجتماعي، لأنه من الصعب الفصل بين النفسي والسياسي والاجتماعيوا ٍنما جاء اجتزاء هذه العناوين الفرعية لأغراض الدراسة حسب، وتقع ضمن المحاور التالية: الاغتراب– أزمة المثقف– إشكالية القمع والحرية– ثنائية الأنا والآخر– وضع الأسرة– صورة المدنية، لذلك عمدت إلى نبذة بسيطة عن هذه العناوين قبل الولوج إليها في الدراسات التي تناولت أعمال الرزاز.

1.1الاغتراب

الاغتراب لغة:

الاغتراب هو الابتعاد عن الوطن ، ومعنى غرب : ذهب، ومنها الغربة أي الابتعاد عن الموطن، وبذلك ترد الكلمة العربية (غربة) في المعاجم العربية لتدل على معنى النوى والبعد، فغريب أي بعيد عن وطنه، والجمع غرباء، والأنثى غريبة. والغرباء هم الأباعد (واغترب فلان إذا تزوج إلى غير أقاربه، وعلى هذا النحو فالكلمة العربية

تدل على معنيين ، المعنى الأول: يدل على الغربة المكانية ، والمعنى الثاني: يدل على الغربة الاجتماعية)[1].

الاغتراب مفهوماً واصطلاحاً :

حظي مفهوم الاغتراب باهتمام العلماء والفقهاء العرب المسلمين، فعمدوا إلى شرحه وتحليله وعلى رأسهم أحد الأدباء والمفكرين العرب القدماء وهو الأديب أبو حيان التوحيدي، حيث استمد التوحيدي آراءه في الاغتراب من تجربته الحياتية ، التي تعد رحلة اغتراب متواصلة، فقد أمضى حياته، يائساً ،فقيراً ،منبوذاً .

قصد الأمراء والوزراء وذوي السلطان وجاب البلدان، وظل يكافح في التأليف، والنسخ واحتراف الوراقة، ولكنه لم يحظ من كل ذلك بطائل، فذاق مرارة الفقر ، في حين كان يرى غيره من الأدباء والشعراء، ينعمون بالمال والعز، ولهذا فقد غلبت عليه سمة التشاؤم ونظر نظرة سوداء إلى الناس والدهر.

وقد تمثل هذا الاغتراب عند أبي حيان التوحيدي في رسالته الثانية عشرة في الجزء الأول من كتابه الإشارات الإلهية، التي اتضح من فاتحتها أنها جاءت رداً على سؤال قد سُئِلَهُ [2]،حيث أعطى فيها وصفاً مستفيضاً لحالته، ولاغترابه في مجتمعه ووطنه فهو يصرّح في بداية رسالته، بأنه وجد في حاله شاغلاً عن سائله، وعن التقيد بالأمور التي حددها له هذا السائل في سؤاله عن الغريب والغربة، ومن خلال هذه الرسالة تحدث عن ثلاثة أنماط للاغتراب هي : الاغتراب عن الوطن، والاغتراب داخل الوطن، والاغتراب عن المجتمع.

الاغتراب من وجهة عالمية : (في اللغتين الإنجليزية والفرنسية)

إن كلمة اغتراب (Alienation) في اللغة الإنجليزية و (Alienation) في اللغة الفرنسية، لهما أصل لاتيني واحد هو (Alienatio) والمتتبع لاستخدامات هذا الاصطلاح في اللغتين سيجد تماثلاً كبيراً بينهما ؛ لأن الاستخدامات كافة مستمدة من

---

[1] ابن منظور ، جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، ج2 ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ص129.

[2] التوحيدي، أبو حيان، ت(414هـ) (1973م) الإشارات الإلهية، تحقيق: داوود القاضي، ج1، دار الثقافة ، بيروت، ، ص(80-87).

هذا الأصل اللاتيني المشترك، ولذا يمكننا الحديث عن معاني هذا المصطلح في اللغتين معاً[1].

1. الاغتراب بمعنى نقل الملكية: ويقصد به تحويل أو نقل ملكية شيء ما من شخص إلى آخر ،أو جعل شيء ما منتمياً إلى شخص آخر، ويستخدم في المجالات القانونية.
2. الاغتراب بمعنى الاختلال العقلي: ويستخدم في مجال الطب، فيما يتعلق بحالة فقدان الوعي، وشلل أو قصور القوى العقلية أو الحواس عند الإنسان كما يحدث في نوبات الصرع أو الإغماء.
3. الاغتراب في مجال العلاقات بين الأشخاص: ويستخدم للإشارة إلى فتور علاقة ودية بين شخص وآخر ، أو فقدان الألفة بينهما، وتحول في مشاعرهما وعواطفهما إلى مشاعر العداوة والكراهية ويعود هذا الاستخدام إلى علم اللاهوت أي الاغتراب بين الله والإنسان ثم تحول فأصبح يستخدم في مجال العلاقات بين الأشخاص. ولا نقصد العلاقات بين الأشخاص علاقة شخص بشخص آخر فقط، بل تتضمن علاقة الناس بزعمائهم السياسيين أو أحزابهم السياسية وعلاقتهم بالهيئات والمؤسسات العامة وبالمجتمع بصفة عامة[2].

أما اللفظ في اللغة الألمانية (Entfremduag) فيعني الغربة أو الاغتراب ويقابل (Alienation) في الإنجليزية والفرنسية ويماثله تقريباً في معانيه، فقد استخدم هذا اللفظ فيما يتعلق بنقل الملكية ، لكن هذا النقل، أو هذا التغريب للملكية، لم يقصد به النقل المشروع أو القانونيوا ٍنما النقل الذي تم عن طريق السلب أو السرقة، واستخدم أيضاً اصطلاح الاغتراب في الألمانية بمعنى الاختلال العقلي ولكنه اقتصر على حالات غياب الوعي، والمعنى الثالث الذي استخدم مصطلح الاغتراب للتعبير عنه هو الغربة التي تسود العلاقات بين الأشخاص وقد استخدم الطريقة نفسها التي استخدم بها في الإنجليزية والفرنسية.

---

1 ريتشارد، شاخت (1980م) الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ص63.

2 ريتشارد، الاغتراب، ص68.

ومن الواضح أن جميع المعاني التي استخدم مصطلح الاغتراب للتعبير عنها في اللغات المذكورة، تشترك في معنى واحد هو الانفصال، لكن هذا الانفصال قد يكون عن شيء ما كالملكية، وقد يكون عن جزء من ذات الإنسان كالعقل والحواس، وقد يكون عن الآخرين وعن المجتمع، وقد يكون عن الله[1].

ويمتاز مصطلح الاغتراب بالغموض والتشتت والإيهام، لسبب تعدد استخداماته التي تشمل جل نواحي الحياة ، حيث شمل النواحي النفسية والذاتية والاجتماعية والدينية والسياسية والزمانية والمكانية وصولاً إلى النواحي اللغوية، وبسبب تعدد مصادر الفلاسفة والمفكرين الذين قدم كل واحد منهم هذا المصطلح بناءً على فلسفته الخاصة، ضمن مجال بحثه وتوجهاته وفلسفته[2].

وقد اكتسب مصطلح الاغتراب سمته المعروفة من خلال المفكر الألماني كارل ماركس الذي جعل من العمل وتقسيمه وشروطه وملكيته ووسائل إنتاجه أبرز العوامل المسؤولة عن خلق ظاهرة الاغتراب، حيث (يؤكد ماركس حتمية اغتراب العامل عن موضوع عمله، فكلما زاد إنتاج العامل قل ما يستهلكه ، وكلما ازدادت القيم التي يخلقها تنخفض قيمته، وكلما ازداد كمال شكل ما ينتجزاد تشو هه. كذلك يعد نظام الأجرة أحد أهم مسببات اغتراب العامل)[3].

وقد تعددت استخدامات المصطلح من وجهات نظر أخرى، كالمدخل النفسي لهذه الظاهرة ؛ إذ يختلف تعريف (إيرك فروم) تلميذ ماركس في كتابه (المجتمع السوي) 1955م عن أستاذه إذ لم يعالج الاغتراب من الناحية الاقتصادية، بل من خلال المسافة بين الشخص وذاته من خلال التجربة التي يعيش فيها الإنسان نفسه غريباً ، إذ يصبح غريباً عن نفسه، أي إنه لم يعد يعيش نفسه كمركز لعالمه وكخالق

---

[1] ريتشارد، الاغتراب، ص 68.

[2] المجالي، قبلان (1993م)العلاقة بين الاختصاص الأكاديمي وبعض جوانب الاغتراب وفقاً لمقاييس (داوت دين)، مج9، العدد الرابع، أبحاث اليرموك، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية،، ص 45.

[3] العبد الله، يحيى (2005م)الاغتراب، دراسة تحليلية للشخصيات، الطاهر بن جلّون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، ص 113.

لأفعاله، بل إن أفعاله ونتائجها تصبح سادته الذين يطيعهم، ويوافقه (شللر) الذي يرى أن الاغتراب هو التفاوت القائم بين الحالة الفعلية للإنسان في الزمن وطبيعته الأساسية في الفكرة[1].

ولعل من أشهر الفلاسفة الذين شغلوا بهذه القضية – الاغتراب– ديكارت فقد اتخذت عنده ثلاثة محاور أولها: الكوجيتو؛ وتعني الاغتراب الميتا فيزيقي الذي يبحث في معرفة الله، ومعرفة الذات، وثانيها: الاغتراب الانطولوجي، وفيه ترد الحياة الانفعالية إلى آلية الروح الحيوانية، وثالثها: الاغتراب الوجودي، حيث تعيش الذات تجربة الانفعال في نطاق الأنا الديكارتي(أنا أفكر إذاً أنا موجود)[2]، وديكارت يرى الاغتراب من الناحية الذاتية إلا أنه يربطه بعامل الفكر، حيث تعيش الذات تجربة الانفصال ، وتمتد فكرة الانفصال عن الذات في العصر الحديث لتشمل الانفصال عن الطبيعة أو المجتمع أو الله،فلم يعد الإنسان قادراً على إقامة الجسور التي تصل بينه وبين الآخر،فأصبح بالتالي عاجزاً عن تحقيق ذاته ووجوده على نحو شرعي أصيل[3]، فالاغتراب قلق معرفي نفسي خاص بالذات الإنسانية، موضوعه حاضر في الوعي الكوني ماثل فيه تفرضه مقدمات سابقة تواجه الذات وهي نوعان: ذاتية وموضوعية[4].

أما عالم الاجتماع (سيمان) فقد وضح حالة المغترب، بأن أشار إلى (فقدان السيطرة : التي تعني عدم شعور الفرد أن باستطاعته التأثير في المواقف الاجتماعية التي يتفاعل معها. واللا معنى :التي تعني شعور الفرد بأنه لا يمتلك مرشداً أو موجهاً لسلوكه واعتقاده. واللا معيارية: التي تعني الخروج عن المعايير الضابطة لسلوكه والتي تجعله يحقق أهدافه، والعزلة الاجتماعية: الناتجة عن إعطاء الفرد قيماً متدنية

---

[1] الشتا، السيد علي (1984م) نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع، عالم الكتب، ص34.

[2] المختار، محمد (1999م) الاغتراب والتطرق نحو العنف، دار غريب، ص24.

[3] رجب، محمود (1988م) سيرة المصطلح ، دار المعارف، القاهرة، ص6.

[4] نور الدين، صبار، الاغتراب بين القيمة المعرفية والقيمة الجمالية، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية، العدد353، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص13.

لأهداف ومعتقدات هي في الحقيقة ذات قيم عالية في المجتمع.وأخيراً الاغتراب الذاتي" أي عدم القدرة على إيجاد المكافأة والقبول الاجتماعي"[1].

وللاغتراب عدة دلالات حصرها حسن السيد في الجوانب الآتية:

دلالة انعدام الغاية، أي: ضياع الغاية بالنسبة للفرد، ودلالة انعدام الثقة، وعدم القدرة أي وجود من تخاف منهم مما يولد عدم القدرة على اتخاذ القرار، ودلالة الانتقال أو التخلي أي انتقال شيء ما إلى آخر، ودلالة العزلة أي عدم الاندماج الفكري مع المجتمع لعدم مواكبته حضارياً وفكرياً[2].

إن مفهوم الاغتراب لم يحظ بالنصيب الوافر من الدراسة في النتاج الفكري العربي حتى النصف الأول من هذا القرن، فكل ما يمكن العثور عليه في المكتبة العربية لا يتجاوز مقولات تدل على أنه لم تتشكل لدى العرب نظرية فلسفية حول موضوع الاغتراب، فالمقولات المتناثرة تتناول تجارب شخصية تدور حول الغربة التي تعني الابتعاد عن الوطن، أو الغربة بداخل الوطن بسبب الفقر كما قال سيدنا علي كرم الله وجهه(المقلّ غريب في بلده) أو كما قال أيضاً (الغنى في الغربة وطن والفقر في الوطن غربة)[3]، أو كالغربة المادية التي شعر بها أبو حيان التوحيدي، لأن الخلفاء لم يغدقوا عليه المادة بينما كان غيره من الكتاب ينعم بها.

أما في العصر الحديث فجلّ الدراسات العربية تنهل من النظريات الغربية التي تتناول ظاهرة الاغتراب خاصة في أوروبا والولايات المتحدة ودول الاتحاد السوفياتي، فهو قضية معاصرة ناتجة عن تعقد الحياة وتشابكها لذلك يصبح أداة كشف، ونقد لآفات المجتمع مثل الاستبداد السياسي والقهر الاجتماعي والجمود الديني والكبت الجنسي، أو قد نقول إخفاء لعجز،وتبريراً لقصور، وهروباً من مواجهته.

وليست هذه العجالة معَنْيِّة بتاريخ نشأة الاغتراب كمصطلح علمي ومفهوم جامع وا ٕن كان مرتبطاً بكتابات هيجل وماركس للظروف الاجتماعية والاقتصادية

---

[1] الشتا، نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع، ص206.

[2] السيد، حسن (1986م)الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق من (1960-1969)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص(11-13).

[3] الصالح، صبحي (1387هـ) نهج البلاغة، بيروت، ص (469 و 478).

والسياسية التي رافقت التحول الصناعي في القرن التاسع عشر في أوروبا وروسيا، لأن الدراسة معنية بالنظر في الدراسات التي تناولت هذه الظاهرة من زاوية حضورها في أعمال الرزاز، مع أنه يبدو لي أن الإنسان يحمل اغترابه منذ اليوم الأول الذي يأتي فيه إلى هذا العالم، وبدلاً من أن يسهم العالم في التخفيف من وطأته على الإنسان، نرى أن هذا العالم يكرس استلابه كل دقيقة.

من هذا الجانب نظن أن الكاتب الروائي الأردني مؤنس الرزاز كان ممن صوروا أزمة الإنسان العربي في العصر الحديث،وتعر ض من خلال رواياته إلى كل أنواع الاغتراب التي يعاني منها الإنسان مثل اغتراب الذات، والاغتراب عن الآخر، والاغتراب الناتج عن قلق الموت، بالإضافة إلى محاولته وضع الحلول لقهر حالة الاغتراب، وقد تكون دراسة الباحث غسان عبد الخالق الموسومة بـ(الزمان، المكان، النص) اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن(1980-1990م) من بواكير الدراسات التي عنيت بظاهرة الاغتراب في أعمال الروائي مؤنس الرزاز(جمعة القفاري، يوميات نكرة)، (الذاكرة المستباحة).

لقد قارب غسان عبدالخالقفي دراسته ثلاث تجارب روائية عدّها ألواناً رئيسية في طيف الكتابة الروائية المعاصرة في الأردن وذكر أنها تشتبك مباشرة مع أحد عشر نصاً روائياً ، تمثل مجالها الحيوي، ولحمتها وسداها، ولهذا الاشتباك مع النص لم يعمد الباحث إلى حصيلة نظرية يثقل على القارئ باستعراضها وا ٕتخامه بالهوامش والإحالات وا ٕنما ترك له فرصة الحكم على مبلغ حظها من العمق والنضج بوصفها ملحمة القرن العشرين، والشاهد الأبرز على انعتاق وعي المجتمعات المعاصرة من قيد الإقطاع السياسي والفكري حتى إن الباحث نفسه أشار في مقدمة دراسته إلى أن هذه الدراسة ليست مما يندرج في سياق التأريخ أو التوثيق للرواية في الأردن، إذ هي تتجه إلى محاورة النص دون الخوض في مقدمات تاريخية مسهبة، وأكد أنه ما كان ليطمئن إلى هذه الوجهة التطبيقية المحضة، لو لم تتواتر في السنوات الماضية دراسات لنقاد ودارسين من الأردن، تضمنت جهوداً توثيقية وتأريخية كفته مؤونة كتابة فصل تأريخي أو توثيقي، واجتهاد الباحث في تضمين دراسته شهادات روائية قصد من خلالها إشراك المبدع في الكلام على تجربته.

ومع أن غسان عبدالخالق لم يشر إلى المعطيات التاريخية والاجتماعية والفلسفية في مقدمة دراسته، إلا أنه عند حديثه عن تجربة مؤنس الرزاز، تجربة الزمان يقول يقتضي الدخول إلى عالم مؤنس الرزاز الكثير من الإضاءات التاريخية والاجتماعية والفلسفية، لا لأن هذا العالم يبدو فريداً بالمقارنة مع العوالم الأخرى في الأردن والعالم العربي، وا إنما لأنه ينطوي على توق استثنائي لمقارنة حقائق وأشياء كلية عبر نظرة شمولية وهنا، كما يبدو لي، أن الباحث نظر إلى تجربة مؤنس الرزاز على أنها المؤشر الحاسم على تحطيم الرواية التقليدية في الأردن.

وعن الاغتراب في روايات الرزاز يقول غسان عبدالخالق: إن الاغتراب في رواية جمعة القفاري ينطلق(من الاستغراق في كتابة الهم القومي الذي استنفد جل الجهود الروائية في الأردن على حساب الهم الخاص الذي يمتح من تفاصيل المكان والهموم الصغيرة للإنسان أهم عناصره، مما يدعو الروائي في الأردن إلى الاضطلاع بمهمة إعادة اكتشاف مكانه الخاص، والالتفات إلى التفاصيل الصغيرة في حياة الفرد الذي يقطن هذا المكان)[1].

ويؤكد غسان عبدالخالق أن الاغتراب لا يتوقف على المستوى المتمثل في اغتراب جمعة القفاري عن واقعه حسب، بل تمثل في مستوى آخر يتمثل في الاغتراب المشترك لجمعة والآخرين عن ذاتهم التاريخية وهذا المستوى الذي يتبدى في الاستعادة المشوشة للذات سلباً أم إيجابا سواء من وجهة نظر جمعة أم من وجهة نظر الآخر ين.

يرى غسان عبدالخالق الاغتراب عند الرزاز على صورة استلاب الغرب لذاكرة الشرق، الذاكرة التي ينبغي أن تمر عبر ذاكرة الآخر لتستعيد هويتها، وجمعة القفاري كي يستعيد ذاته وهويته ومثله العربية لا بد أن يمر عبر دون كيشوت الغرب وهذا الاغتراب يترسخ حتى على صعيد المخيلة عندما شرع جمعة القفاري في تأليف روايته التي لم تكتب (مغامرات النعمان في شوارع عمان) محاولاً أن يحقق من خلالها ما يدور في عقله الباطن، لذلك يعتذر لفتاته الأمريكية (نانسي) التي لحقت به، بأنه ليس في مقدوره أن يكون فارساً عربياً أو شيخ قبيلة لأنه لا يشبه أنطوني كوين، ثم يترسخ

[1] عبد الخالق، غسان اسماعيل (1993م) (الزمان، المكان، النص)، اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن، (1980–1990م)، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ط1، ص35.

هذا الاغتراب بتحالف الاستلاب مع انفصام الفرد العربي وباطنيته ويبشر جمعة القفاري بمثله الصوفية النبيلة، ويحلم بتوليف رواية يجترح فيها بطله الباطني المنشود كل الموبقات،وعلى الرغم من سذاجة هذه الرغبات بدا عاجزاً حتى عن تحويلها إلى ممكن في حيز الكتابة[1].

أما في دراسته لرواية (الذاكرة المستباحة) فيرى غسان عبدالخالق: رغم التشابه الكبير في نمط الشخصيتين الرئيستين (جمعة ومنقذ من حيث هما شخصيتان مستلبتان إلا أن جمعة بدارمزاً لاغتراب الفرد في محيطه الاجتماعي،فيما بدا منقذ رمزاً لوجود قومي مخصي في مواجهة العالم، ويتجلى الاغتراب في هذه الرواية في الوعي المشوه الذي ليس مسؤولاً عن تخلف الواقع، لكنه مسؤول أيضاً عن ارتهانه المضاعف للآخر، حتى أصبح عاجزاً عن محاولة احتواء الآخر المهيمن لامتداده لأن عبد الرحيم الأمين أضعف من أن يحول دون استقرار ابنته وزوجته في أمريكا، ولم يبق أمام رمز المرحلة سوى ممارسة أحلام اليقظة حيث لن يكون بمقدور أحد أن يجرح إحساسه المفرط بالعظمة[2].

ويبدو لي أن دراسة غسان عبدالخالق لهاتين الروايتين ركزت على نوعين من الاغتراب، الأول: الاغتراب عن الذات الذي ينشأ عن التناقض بين داخل الإنسان وبين العالم الخارجي، بين الواقع والخيال، بين ما هو عليه وبين ما يحلم به، فينفصل المرء عن ذاته الإنسانية أو عن طبيعته، والنوع الثاني: هو الاغتراب في المجتمع حيث لا يمكن فصل اغتراب الذات عن علاقة الإنسان بالآخر، لأن المرء لا يستطيع أن يربط نفسه كلية بالآخرين ما لم تكن لديه ذات أصيلة يمكنها أن ترتبط بهم، أما إذا افتقدت تلك الذات فإن بوسع المرء أن يرتبط بالآخرين، ولكن ارتباطه بهم سيفتقد العمق والمغزى لجعل هذه العلاقة إيجابية، ومن هنا ينظر المرء للآخرين على أنهم يحاولون نزع حريته.

---

1 عبد الخالق، (الزمان، المكان، النص)، اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن، ص40.

2 عبد الخالق، (الزمان، المكان، النص)، اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن، ص44.

ويلاحظ على هذه الدراسة أنها تكاد تخلو من رصد للمرجعيات الفكرية التي نظرت لمفهوم الاغتراب ومظاهره ونتائجه؛ فاعتمدت بدلاً من ذلك على التحليل الذاتي والرؤية الخاصة لمفهوم الاغتراب ومظاهره، ولذا جاءت بعض المقولات فيها بحاجة إلى سند علمي ّ ، فضلا عن أن هذه الدراسة أغفلت نتائج بعض أشكال الاغتراب وأشارت إلى عوامله؛ فمسألة تشوه الوعي قد تعد نتيجة من نتائج الارتهان للغرب، أي أن الارتهان للآخر يفقد المرتهن امتلاك إرادته، وتشكيل هويته وا ٕذا ما تعمق الإحساس بهذا الارتهان فكراً وسلوكاً ؛ فإن المرء يفقد احترامه لذاته، وتصبح أعماله مهما عظمت عديمة القيمة والتقدير ليس من جانبه فقطوا ٕنما من جانب المجتمع في أحيان أخرى،وتبقى إشكالية الإحساس المفرط بالعظمة قناعاً شفافاً لا يخفي الضعف الذي يلم ّ به، ولعل هذا الإحساس لا يبدو أن يكون حيلة دفاعية يحاول المرء أن يدفع عن نفسه بوعي أو بلا وعي سمة التمزق والاضطراب وانعدام المصالحة بين المرء وذاته.

ولكن الدراسة التي جاءت بطريقة مغايرة هي دراسة فيصل دراج، وهي دراسة مقارنة (الاغتراب بين رواية هلسا ورواية مؤنس الرزاز) وهذه الدراسة جاءت على شكل مقالة قصيرة والدليل على ذلك أن الباحث لم ينظر إلى قضية الاغتراب ولم يشر إلى المصادر التي اتكأ عليها في دراسته، وهذا يؤكد عدم التفاته إلى النظريات العلمية؛ لذلك انطلقت دراسته من أن الحديث عن الأجناس الأدبية لا يرد إلى تصنيف تقني مجردوا ٕنما يحيل إلى الوعي الاجتماعي والشروط التي تنتجه، وتعين الوعي الروائي عنده بعنصرين : الاغتراب الذي يميل إلى الزمن الاجتماعي الذي يحمل الرواية والتقنية التي يأخذ بها الجنس الروائي ليتمايز عن غيره. وكأنه يؤكد أن الاغتراب لا يصدر عن الرواية كجنس أدبي محددوا ٕنما يصدر عن الزمن الاجتماعي الحديث الذي تكتبه الرواية، والرواية الجديدة باسمها تدور حول معنى السلطة أو السلطات الاجتماعية بشكل مباشر أو غير مباشر. لذلك يقول الباحث إن " الدوران حول معنى السلطة هو الذي يجعل الاغتراب محوراً للرواية ومتكأ لها. فالاغتراب السياسي بوابة ذهبية لكل أشكال الاغتراب الأخرى، حقوقية كانت أو اقتصادية أو أيدولوجية، وموضوع الاغتراب الملازم للرواية الحقة يجعلها جملة من المزايا الاجتماعية والفكرية،

فهي تفتح الباب أمام قراءة اجتماعية وفلسفية في رواية الاغتراب، أي في الرواية يقرأ الفكر مأساة الإنسان في الوجود، ومأساته في زمن تاريخي خاص، فمأساة الإنسان في زمن خاص تكثيف لمأساته في الأزمنة جميعها"[1].

وتبدأ مقارنة فيصل دراج بين هلسا والرزاز من حيث إن غالب هلسا يرثي إنساناً مبدد المصير، ويرثي مؤنس الرزاز تاريخاً تحطم، واختلاف الرثاء يبرر اختلاف المنظور والتقنية، فمغترب هلسا المصنوع من التفاصيل اليومية يغاير الاغتراب الذي أغرق صاحبه في الهوس والهلوسة وإذا كان غالب هلسا قد كتب عن اغتراب الفرد المثقف عن سياقه التاريخي، فإن مؤنس الرزاز استعاد مقولة الاغتراب وأعطاها صياغة جديدة،فيكون الفرد مغترباً عن سياق بقدر ما يكون المجتمع كله مغترباً عن تاريخ، أي أن مؤنساً لا يبدأ بالفرد بل يسائل مجتمعاً كاملاً، ويطرح الرزاز في أعماله الروائية المختلفة السؤال المعقد والطموح كيف يمكن كتابة الوقائع التاريخية في شكل روائي؟لذلك اعتبر الباحث مؤنساً حالة خاصة تقريباً في البحث عن شكل روائي يوائم السؤال الذي طرحه فهو الذي حول التاريخ العام إلى رواية وهذه ظاهرة مألوفة في الرواية العربية، وتكمن خصوصية الرزاز عند هذا الباحث في بحثه الشكلي وفي انتقاله المتجدد من شكل إلى آخر، لأن الرزاز لا يؤيد أن يقدم شهادة عن التاريخ العربي المعاصر، بقدر ما يسعى إلى انهيار هذا التاريخ في شهادة روائية ولهذا اختلف الاغتراب الذي رصده الرزاز عن الذي كتبه غالب هلسا. وتختلف أيضاً التقنية الروائية عند الروائيين، فالفرد هو مركز العمل عند هلسا، بينما يتحول الفرد أو الأفراد إلى أقنعة تاريخية عند الرزاز.

وشملت دراسة دراج روايات الرزاز (أحياء في البحر الميت) و(اعترافات كاتم صوت) و(جمعة القفاري – يوميات نكرة) حيث رصدت الأولى مصير فرد معين، له اسم معين، ثم رصدت عقم وانحلال المشروع التحرري العربي، الذي يلتف حول ذاته في مقولات الناصرية والماركسية والقومية وحرب بيروت ولهذا فإن الشخصيات أقنعة تعطي خطابها السياسي والأيديولوجي، ولا تعطي من عالمها الداخلي إلا القليل، والقليل

---

[1] دراج، فيصل (1993م) الاغتراب بين رواية هلسا ورواية مؤنس الرزاز، مجلة أفكار، ع113، ص5.

المعطى يكشف رعب المناخ الفكري، ولا يرى الذات المهزومة خارجه، وتدور الرواية في حركة تناوبية بين مكان الولادة ومكان الحلم، ومن المفترض في الأزمنة السعيدة، أن يتغاير المكانان وأن ينفي موقع الولادة موقع الأمل والرغبة، فالمدن تتغير ولا تتغير الوقائع والاغتراب الممزوج باللعنة يمتد ولا نهاية له. ويؤكد دراج أن الرزاز يبحث عن رواية في وثيقة وعن وثيقة في رواية لذلك اجتهد في تقنية الوثائق والاعترافات التي بلغت ذروتها في رواية (جمعة القفاري) فإذا كان الاغتراب ظاهرة إنسانيةفإن اغتر اب الإنسان العربي في شرطه العربي ينتقل من حدود الاغتراب إلى متاهة الوباء، فالرزاز لا يكتب رواية متقدمةوا ٕنما يسعى في أعماله الروائية إلى إيقاظ إنسان سوي يردع الاغتراب والوباء، أو يعيد الاغتراب إلى حدود الإنسانية المشروعة[1].

ثم يشير إلى أن (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) هي العمل الأكثر طموحاً في مسار مؤنس الرزاز؛ إذ إن الزمن الروائي يتسع ليتضمن الحاضر والماضي القريب والماضي البعيد، بل تبدو الرواية رحلة في الوعي العربي كما كونه التاريخ، بقدر ما تبدو محاكمة للذات العربية المسكونة بانقسام متتابع ومتراكم، يستظهر في انقسام اللغة والتاريخ والحياة اليومية، تظهر الشخصية منقسمة منذ البداية،تعيش الزمن الوهمي كما لو كان أصيلاً والزمن الأصيل كما لو كان وهمياً ، حتى تصل إلى التفكك أو يكاد يظهر العربي غريباً عن مكانه وتاريخه وثقافته لذلك يتكرر السؤال اللاهث في أعمال الرزاز كيف يمكن كتابة التاريخ، في أزمنته المتعددة في رواية وهذا يؤكد السمة الذهنية الطاغية على الرواية التي تجعل الفعل الروائي لا ينمو إلا ليلتف حول ذاته من جديد[2].

ونظرة فيصل دراج هذه قادتني إلى مقولة الباحث فايز عز الدين "إن وعي الشعب التاريخي سيبقى آلية من أهم آليات تخفيف نمو الاغتراب الروحي والنفسي والاجتماعي. وذلك حين تتضافر الجهود من أجل توفير موضوعي مليء بالدفء الوطني، والمنطق التوحيدي، ومراعاة المصالح الحيوية للجميع بما يتحقق معه تحفز المواطنين جميعاً للانخراط بالعمل والمشاركة المثريةوصب خبراتهم وا ٕبداعاتهم في

---

[1] دراج، الاغتراب بين رواية هلسا ورواية مؤنس الرزاز، ص6.

[2] دراج، الاغتراب بين رواية هلسا ورواية مؤنس الرزاز، ص12.

بناء مجتمعهم، ووطنهم كما يحلمون وبدون ذلك من الصعب أن يتراجع أي مظهر من مظاهر الاغتراب الإنساني"[1].

واعتقد أن الاغتراب الذي تناوله دراج في روايات الرزاز يعد من قبيل الاغتراب الزماني، وهو من الأمور الغامضة، لأن الارتباط بين الإنسان والزمن أكثر غموضاً من الارتباط بينه وبين المكان،فالمكان ثابت نسبياً ، أما الزمان فمتغير وبالتالي فتأثيره النفسي على الإنسان أكثر غموضاً ،فالإنسان قد يشاهد شيئاً معيناً أو يحس بإحدى الحواس الخمس أو بأكثر من حاسة واحدة، بينما يحتاج الإحساس بالزمن إلى الحاسة الفكرية أو الذهنية وهذا يقابل تعبير ديكارت عن النفس الجوهرية " هي الضامن الميتافيزيقي للديمومة الشخصية وهنا نقع في اغتراب آخر وثيق الصلة باغتراب الأنا عن ذاته هو اغتراب الأنا عن ماضيه، فالشك في الذاكرة وعدم الاطمئنان إلى ما تحويه من تجارب ومعارف هو نتيجة حتمية للوجود الآني الخالص"[2].

أما الدراسة التي مثلت رموز الرواية وأعلامها في الأردن فهي دراسة نبيل حداد الموسومة بـ (أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص) التي ذكر كاتبها أنها معمقة وتركها على الحالة التي نشرت فيها أول مرة اعتقاداً بأنها ما زالت تمثله وهو اعتقاد يرى أن منهجيتها ومحصلتها لا تستوجبان إعادة النظر، وقد التزم الكاتب بمقولته في كتابه الرواية في الأردن فضاءات ومرتكزات 2003 ثم نشرها في كتاب الرواية في الأردن لـ (شكري الماضي وهند أبو الشعر 2001) حيث غير الاسم العام للدراسة بـ (الرواية والواقع الاجتماعي) ولا أرىمبرراً لذلك فهي الدراسة الأولى المنشورة في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مع الإشارة إلى أن نبيل حداد اتكأ في دراسته على رصد المرجعيات الفكرية التي نظرت لمفهوم الاغتراب مثل محمود رجب/الجدل

---

[1] عز الدين، فايز (2006م) اغتراب الكاتب بين الروح والواقع، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد425، ص34.

[2] الشاروني، حبيب (1979م) الاغتراب في الذات، عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، ص93.

والاغتـراب، عنـد جـورج لوكـاتش، ونبيـل رمـزي اسـكندر/الاغتـراب و أزمـة الإنـسان المعاصر، وبسام خليل فرنجية/الاغتراب في الرواية الفلسطينية.

وتقوم دراسة نبيل حداد على تناول أزمة الشخصية المحورية في ثلاث روايات من الأردن صدرت في أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات، ويمكن رد هذه الأزمة إلى تفاعل العوامل الشخصية مع الظروف العامة لدى الشخصية المحورية مما يجعلها تعيش حالة أقرب ما تكون إلى إحدى حالات الاغتراب والروايات الثلاث وإن عكست قضية رئيسية هي الاغتراب فإن كل واحدة منها قد انشغلت بوجه واحد من هذه القضية أو لنقل قدمت نموذجاً اغترابياً يختلف في خصائصه النفسية والفكرية ومواقفه من النموذجين الآخرين، كما تتباين الأسباب الخارجية لأزمة كل نموذج بين عمل وآخر.

والنمـوذج الأول هـو شخـصية فـارس فـي روايـة أحمـد الزعبـي (نعـاس فارس، 1987) حيث تتخذ أزمة البطل المغترب مظهراً وجودياً وعبثياً ، وربما صدرت أيضاً عن موقف كهذا.

والنموذج الثاني يجسد أزمة المثقف بالسلطة، حيث تجعله هذه العلاقة يعيش أزمـة اغترابيـة تتجـاذب فيهـا إغـراءات الـسلطة وترهيبهـا مـن جهـة، وضـميره الإنـساني والمهني من الجهة المقابلة، ويمثل هذا النموذج شخصية أحمد في رواية (ّ) لإبراهيم نصر الله (1990).

أما النموذج الثالث فهو شخصية جمعة في رواية مؤنس الرزاز (جمعة القفاري في يوميات نكرة) 1990م، حيث نتعامل مع نموذج هامشي فقد كل علاقة عقلية مع واقعه الاجتماعي.

ويؤكد نبيل حداد أن الاغتراب يبرز لدى أولئك الذين يتمتعون بوعي المثقفين الذي ينجم عن عدم التطابق بين الواقع المفروض والمثال المنشود، ثم يظهر هذا المثقف العجز عن التكيف مع الوضع، فلا هو قادر على تقبل هذا الواقع ولا هو قادر على تغييره وتكون النتيجة الانسحاب من هذا الواقع بصورة أو بأخرى، أو قد يواجه

الواقع وما يترتب عليه من تداعيات قد تكون محصلتها دماراً للشخصية،ونادراً ما تسفر هذه المواجهة عن نموذج متميز يستعيد خلالها توازنه النفسي[1].

كما يبين نبيل حداد أن أزمة جمعة القفاري أزمة اجتماعية،فمجتمعه العمّاني، كما هو معروف نتاج للعوامل السياسية التي أناخت على المنطقة بأكملها، أو حصيلة المجتمع العمّاني الذي لا يستطيع جمعة القفاري أن يعيش خارجه، ولكنه للمفارقة يعيش فيه مستلباً ، بل يعد نفسه نكرة في مجتمعه، ومنطقه الساخر لا يرى في ذلك عيباً ، ولكن سرعان ما يتكشف هذا المنطق الساخر عن إسقاط عام يتمثل في مفهوم جمعة (الراوي) لا عن النكرة، بل عمن ليس نكرة. إن (غير النكرة) ليس صاحب الاسم اللامع فحسب، بل هو كما يبدو ذلك بين النموذج الواقعي الذي يسميه المثقف الإيجابي أي الذي يعرف ويفعل، ولا شك أن جمعة يحمل خصائص نموذجية تبرز في مواقف نموذجية ضمن مجتمع أصبح الآن ذا خصائص نموذجية معينة، وتفاعل الشخصية مع الموقف، وما ينجم عن هذا التفاعل هو بدوره نتاج يكاد يكون جبرياً بمنطق الرواية الطبيعية للمجتمع[2].

ورؤية نبيل حداد تكمن في إشكالية الوعي السياسي،فالبطل يظهر وعياً سياسياً وعجزاً اجتماعياً ، وهو أمر ينسحب على الشخصية المعاصرة بصورة عامة؛ لأن السياسة ليست ترفاً في بلادنا حقاً ،بل إن القرارات السياسية، والوقائع السياسية تتدخل بشكل مباشر في صنع مصير الفرد العربي، بل في طريقة مأكله ومشربه وملبسه، ومواصلاته، ولئن غابت أزمة الخليج الأخيرة وتداعياتها عن الرواية لكونها صدرت قبيل الأزمة، فإن الواقع العربي المعاصر، وما حفل به ويحفل به من تداعيات تؤثر في الناس بشكل مباشر كفيل بأن يجعل كل فرد سياسياً ، وهو ما ينطوي في الرواية

---

[1] حداد، نبيل (1995م) أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الثاني، ص 231، وانظر أيضا، حداد، نبيل (2003) الرواية في الأردن فضاءات ومرتكزات، وزارة الثقافة، عمان، ص71، وانظر أيضاً، الماضي شكري (2001) الرواية في الأردن، منشورات جامعة آل البيت، ص35.

[2] حداد، أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن، ص97.

على مفارقة تستمد عمقاً إضافياً من مفارقة الموقف والشخصية معاً ، أي أن المفارقة الداخلية. وهو ما يجعلنا نرى في شخصية جمعة جوهر البطل التناقضي (المغترب عن ذاته وعن الآخرين) وهو اغتراب وجد تفاعلاته في عالم استحالت العلاقات الإنسانية فيه أنماطاً مادية لا ينخرط فيها أو يجاريها إلا نمط من قبيل (فاضل الغلباوي) ابن عم جمعة والابن الشرعي لمجتمع المدينة الطفيلي الذي ينطوي اسمه الأول على دلالة مزدوجة ومتناقضة ظاهرها الفضيلة وباطنها بل حقيقتها الفضول والتقحم[1].

ومن الجدير بالذكر أن رؤية حداد للاغتراب سواء الاغتراب عن الذات أو الاغتراب عن الآخرين تختلف عمن سبقه؛ لأنه يركز على قضية مهمة في الاغتراب وهي الوعي بالاغتراب لدى المثقفين وهذا ينطبق على مقولة (فروم) من خلال مفهومه"عن اللاشعور وبصفة خاصة اغتراب الإنسان عن ذاته، الذي يتضح من خلال فكرة الامتثال لأن فروم يرى أن الوعي بالاغتراب يؤدي إلى التغلب عليه، والوعي الذي يقصده فروم لا يعني شيئاً غير عملية الإيقاظ من أجل فتح العينين ورؤية ما يكون أمام الإنسان، فالوعي يعني طرح الأوهام، وبعث الحياة، واللامعقول واللامبالاة والرفض والتمرد واليأس"[2].

ودراسة حداد دراسة مقارنة بين الروايات الثلاث لذلك خرج بظواهر عامة انطبقت على هذه الروايات منها استخدام أسلوب ما فوق الواقع بدرجات متفاوتة واشتراك الأبطال الثلاثة في مصير كابوسي وتدخل الحقيقة مع الواقع ليتولد واقع هجين يتخذ منه الروائيون الثلاثة وسيلة للتعامل مع الواقع ثم استخدام الحيلة الفنية التقليدية في تصوير الجوانب المختلفة لأزمة أبطالهم، كما أن هذه الأعمال تعطي إحساساً بالبعد عن الجماعة والاغتراب والفردية، ثم افتقار هذه الأعمال إلى النمو

---

[1] حداد، أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن، ص 102، وانظر أيضاً ، الخصاونة، سمية (1995) الاغتراب في الرواية في الأردن بين سنتي(1967-1990)، رسالة ماجستير، ص32، ص38، ص54، واعتمدت في رؤيتها للاغتراب الذاتي في روايات (اعترافات كاتم صوت، ومتاهة الأعراب في ناطحات السراب، وجمعة القفاري على دراسة نبيل حداد).

[2] حماد، حسن (1995م)الاغتراب عند إيريك فروم، ط1، المؤسسة الجامعية، بيروت، ص 127.

التاريخي للأحداث والشخصيات وانشغال البطل المثقف بشكل مباشر وبدرجات متفاوتة بصنع نموذجه المنشود على الورق وفي النهاية تتوزع الأزمة بين الشخصية من جهة والمجتمع من جهة أخرى،فكلاهما ضحية الآخر والمرحلة من ثم ضحيتهما معاً .

في حين ذكرت منى محيلان أن من أبرز مظاهر العقود الثلاثة الأخيرة هو التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وهذه بدورها قادت الإنسان العربي إلى معاناة الشعور بالاغتراب والهامشية داخل وطنه وخارجه، ووقفت في دراستها على التحولات الاقتصادية والاجتماعية من خلال الروايات التجريبية التي أبرزت قضية الاغتراب.

حيث أشارت رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) إلى التحولات التي قادت إلى الشعور بالاغتراب والتهميش على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي. "فالمرحلة منذ السبعينات تحولت إلى مرحلة استهلاك وخدمات، والمناضلون القوميون السابقون تحولوا إلى القطاع الاقتصادي، وصاروا أصحاب شركات ووكلاء وكالات، وتحول المجتمع إلى مجتمع رفاهية، وترسخت القيم الاستهلاكية عند الأطفال، وتوجه المجتمع إلى المنظور المالي بغض النظر عن القيم الأخلاقية فالشقق تؤجر للدعارة، والاقتصاد توجه نحو العقارات، ورأس المال ازداد بطرق غير مشروعة، وبدأت الأسرة بالانهيار، وانتشرت الشيكات بلا رصيد، وكسد كل شيء إلا الطعام والشراب"[1].

واتخذت رواية (جمعة القفاري)نموذجاً عبرت من خلاله عن الاغتراب داخل الوطن، واعتبرت منى محيلان أن الإحساس بالاغتراب والعجز عن التكيف والتأقلم مع الحياة الاجتماعية يرتبط بالتوسع العمراني لمدينة عمان، وما رافقه من تحولات اجتماعية، وما نتج عنه من تمايز طبقي وانفصال في العلاقات الاجتماعية بالإضافة إلى منهج التفكير البعيد عن الواقع المعيشي، فجمعة من وجهة نظرها، يعيش في

---

[1] محيلان، منى (2000م) التجريب في الرواية العربية الأردنية(1960-1994م)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ص52.

الأحلام والأوهام خاصة عند انهيار شخصية والده أمام عينيه عقب انهيار حلم مشروع الوحدة العربية في الخمسينيات[1].

والأهم من ذلك ثنائية الاتصال والانفصال، فكل محاولة اتصال من قبل جمعة كانت تنتهي بالإحباط والانفصال على مستوى الأحلام، أو الأسرة، أو المجتمع الخارجي، أو العمل، أو الزواج، مما انتهى به إلى الجنون[2].

وتتناول رواية (الذاكرة المستباحة) موضوع الاغتراب من خلال معاناة المناضلين القدامى من تهميش دورهم في الحياة،وتنكر الجيل الحالي وتوسلت الرواية بنموذج لهم هو المناضل عبد الرحيم الأمين.

واعتقد أن محيلان ركزت على الاغتراب داخل الوطن أي الاغتراب الاجتماعي الذي تغدو فيه علاقة الفرد بالبيئة الاجتماعية علاقة تنافر، أي عدم تطابق في الوعي بين الذات والبيئة الاجتماعية المحيطة باعتبارها شيئاً خارجاً عنه ومعارضاً له من خلال التحولات الاقتصادية والاجتماعية، وهذا قد يوافق ما قاله شاخت الذي "يعزو انعزال الفرد اجتماعياً إلى كونه شخصاً خلاّقاً ، فربما بحكم موقعه يضع التقاليد موضع التساؤل أو يخرج عنها،وكلما كانت أصالته أكثر عمقاً ، ازداد عمق اضطراره للاغتراب عن مجتمعه"[3]. ودراسة محيلان كانت في سياق الاهتمام بالرواية العربية الأردنية التجريبية لذلك لم تعمد إلى التنظير عن المضامين الروائية، ولم تستند إلى مرجعيات سابقة درست الاغتراب ونظرت لهوا إنما عمدت إلى امتصاص أفكارهم دون الإشارة إلى إحالة مرجعية أو هامشية.

أما نوال المساعدة فقد أشارت إلى الاغتراب إشارة علمة وليست تفصيلية، وترى أن الكاتب التقط من رواية (الغريب لكامو) قضية الاغتراب التي تعاني منها الشخصيات في رواياته كلها على الأغلب الأعموا إن اختلفت الأسباب، ولا سيما الغربة المزدوجة الداخلية الخارجية في آن، والناجمة عن تناقضات القيم السائدة في

---

[1] محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية(1960-1994م)، ص53.

[2] محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية(1960-1994م)، ص53.

[3] ريتشارد، الاغتراب، ص35.

المجتمع مع قيم الفرد الذاتية وأحلامه وطموحاته، الأمر الذي أدى إلى اللا توافق واللا توازن مع العالم المحيط.

ويمثل جمعة القفاري واحداً من الشخصيات التي تعاني الغربة الداخلية والخارجية، وبهذا تمثل روايات الرزاز مرحلة معاناة بشرية في تداخلاتها وأزماتها ومؤامراتها واندفاعاتها،و ايحاءاتها الدلالية والرمزية، بل إن أزمنة الرواية وأمكنتها لم تكن تظهر إلا في وعي الشخصيات التي سرعان ما يكشف عنها تيار شعورها وتداعياتها[1].

وهذا يعني أن نوال المساعدة تحاول إحالة روايات الرزاز إلى مرجعيات روائية سابقة، وليس إلى أصول نظرية فكرية، تتجسد في نظريات علم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي؛ فتحاول الربط بين الغريب لألبير كامو وروايات الرزاز من زاوية تناقض القيم السائدة في المجتمع مع قيم الفرد الذاتية وأحلامه، أي أنها تفيد من كامو في مسألة الاصطدام الذاتي الفردي بالجماعي، أي الطموح الشخصي وبعده عن المنظومات السائدة، فالنزعات الذاتية مفارقة للتصورات الجماعية.

فهي وا ٕن أشارت إشارة عامة للاغتراب إلا أنها ركزت على الاغتراب الذاتي الذي يعني أن الإنسان لا يمتلك ذاته،ويصبح عاجزاً عن اتخاذ قراراته حيث لا يعرف حقيقة ما يريد، وكما يعيش في حالة من اللاواقعية، وبالتالي في حالة من الوجود الزائف مع نفسه، وربما ينطبق على هذا المعنى ما يقوله فروم في كتابه (المجتمع السوي) من أن الاغتراب الذاتي نوعية من التجارب يعايش فيها المرء ذاته باعتباره غريباً عنها[2].

أما الدراسة التفصيلية التحليلية التي اتخذت أبعاداً دقيقة فهي دراسة حسن عليان ((الاغتراب في الرواية العربية فيفلسطين و الأردنمؤنس الرزاز وا ٕبراهيم نصر الله)نموذجاً)، وهدفت هذه الدراسة إلى بيان الاغتراب في الرواية العربية في الأردن، والعوامل التي أدت إلى هذا الاغتراب، وجاءت هذه الدراسة في مدخل تحت عنوان:

---

[1] المساعدة، نوال(2000م) البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ط1، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ص179.

[2] العبد الله، الاغتراب دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون الروائية، ص24.

الاغتراب نشأة ومصطلحاً ومفهوماً ، أما المحاور فهي: الاغتراب عن الذات وأهم مظاهره التشيؤ*، والاغتراب عن الآخر والاغتراب عن المجتمع، وأهم مظاهره الضياع والاعتزال، واعتمد حسن عليان في دراسته على رصد المرجعيات الفكرية التي نظرت إلى مفهوم الاغتراب كدراسة ريتشارد شاخت (الاغتراب) ودراسة محمد رجب (الاغتراب) ودراسة أحمد حماد (الاغتراب في الأدب العربي المعاصر).

وقد عد عليان الاغتراب من القضايا المعاصرة الناتجة عن تعقد الحياة وتشابكها، حيث أدت الأحداث السياسية في المنطقة العربية في العقدين السادس والسابع من هذا القرن دوراً مهماً في تشكيل رؤية الإنسان العربي، وفي توجهاته وانتماءاته وسط دائرة الصراع العربي الصهيوني وما نتج عنه من مواقف واتجاهات وانهيارات في البنى الفكرية العربية، وتمزق في الانتماءات السياسية، وخلخلة البنى الاجتماعية والاقتصادية، وقد أثر هذا المناخ في تشكيل الشخصية العربية اجتماعياً ونفسياً واقتصادياً وفكرياً ، صدر عنها الكتاب في رصد فكر الشخصيات الروائية ومستوياتها الثقافية والاجتماعية والإنسانية والأخلاقية، ثم بين الباحث أن الأعمال الروائية التي تناولها عكست الاغتراب على الصعيد النفسي والاجتماعي والسياسي والأخلاقي بموضوعاته: الاغتراب عن الذات، وعن الآخر، والاغتراب عن المجتمع.

واعتبر عليان أن التشيؤ من أهم مظاهر الاغتراب عن الذات .

لذلك قدم عليان شخصية يوسف في رواية (اعترافات كاتم صوت) شخصية رئيسية انفصمت عن قيم المجتمع وهي نموذج لفئة ازدهرت عقب هزيمة حزيران، والمناخ السياسي والأمني وصراع القوى الطائفية والعرقية، وصراع المصالح السياسية والاقتصادية، والتداخلات المحلية والدولية أفرز مثل هذا النمط من الشخصيات ومن

---

* التشيؤ: ظاهرة تنشأ عندما ينفصل الفرد عن مكوناته الفكرية والثقافية وعن ذاته، ولا شك في أن العقل والكلية أساس لأي شيء عقلي، وبافتقادهما يغترب الإنسان عن ذاته وعن نفسه، وعن طبيعته الجوهرية فيه، إلى حد التنافر مع ذاته وثقافته ومعتقداته وقيمه، وهذا يقود بالضرورة إلى الاغتراب عن كليته (ذاته) عندما يسلم للآخر بكل شيء فيفقد بالتالي الإرادة، والخصوصية ويصبح متموضعاً للآخر بعد أن يفقد هويته، عليان، حسن (2005) الاغتراب في الرواية العربية في فلسطين والأردن، وزارة الثقافة، ص22.

أهم عوامل تشيؤ يوسف عند الباحث عجز مكوناته الشخصية، والأخلاقية والثقافية عن تشكيل كينونة اعتبارية في إطار الحزب أو السلطة، للقسوة التي تغلف ذاته وأنماط سلوكه، فهو يشعر بالعجز، ويشعر بالارتباك في وجود الناس، ويتقبل إهانات الآخرين له، وكرهه للتجديد. وهذا التشيؤ في نفس يوسف المتجزئة التي انتمى إليها، وأسلمه الانفصال إلى فقد المعايير النقدية والأخلاقية في ذاته، مما أوقعه في حيرة الاضطراب وعدم القدرة على الحكم على الأشياء، ونتج عن هذا التشيؤ التناقض بين ظاهره وباطنه[1].

أما الاغتراب عن المجتمع فقد رصده عليان في رواية (الذاكرة المستباحة) حيث قدم فيها عبد الرحيم الأمين أحد أشخاص الرواية نموذجاً حياً لحالة من الضياع التي يعيشها كبار السن،بعد أن كان حاضراً في فكر الأمة وسلوكها وأعمالها، ثم أضاف عليانأن الاغتراب قد وصل إلى حد الاعتزال عن المجتمع ومثل هذا النوع من الاغتراب جمعة القفاري ومن أهم العوامل في اغتراب شخصية جمعة، ومن ثم اعتزاله المجتمع المتناقض القائم بين قيم المجتمع وعاداته وأفكاره وفق نظرته المثالية، ووفق موروثه الثقافي والحضاري.

يتّضح أن رؤية عليان للاغتراب في روايات الرزاز تشمل الاغتراب عن الذات الذي يفضي بدوره إلى التشيؤ والاغتراب عن المجتمع الذي يقود إلى الضياع والاعتزال وفق مفهوم بعض علماء الاجتماع، ففروم يرى أن جوهر الاغتراب هو"أن الآخرين يصبحون غرباء بالنسبة للإنسان"[2].ويتمُّ هذا الاغتراب بوعي الإنسان أنه متميز عن الآخرين أو أن العلاقات الفكرية و الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية لا تلائم هذا التميز ، أو لا تتواءم مع رؤاه وفكره ومواقفه،فيتخذ منها موقفاً سلبياً وفي هذه الحالة يصبح الفرد واعياً بكونه إنساناً منفصلاً عن الآخرين.

ولا تكون هذه إلا عندما يعي الآخرين باعتبارهم وحدات مستقلة ومنفصلة عنه، عندها يكف عن الشعور بالوحدة معهم.وركز عليان في دراسته على رد فعل الشخصية المغتربة من حيث الضياع والاعتزال،و الأسباب التي قادته إلى الاغتراب

---

[1] عليان، الاغتراب في الرواية العربية في فلسطين والأردن، ص(22–24).
[2] ريشارد، الاغتراب، ص112.

ومظاهر هذا الاغتراب،ثم يختار عليان شخصية واحدة نموذجاً مغترباً من كل رواية وهي شخصية يوسف في (اعترافات كاتم صوت) وشخصية عبد الرحيم الأمين في (الذاكرة المستباحة) ثم شخصية جمعة القفاري من رواية (جمعة القفاري – يوميات نكرة) ويكشف الباحث عن أن انفصال الشخصية عن قيم مجتمعها أفضى إلى تشيؤ هذه الشخصيةويلمح عليان إلى أن التشيؤ صِنو الاغتراب وهما شيء واحد تفرزه منظومة المسالك والقيم الاجتماعية، أو يكون ردة فعل لهذه المسالك والقيم السائدة، ويستنتج الباحث أن قيم المجتمع وعاداته وتقاليده تقف أحياناً عائقاً بين المرء وتحقيق طموحاته؛ فيضطر إلى الخروج عن هذه القيم المتواضع عليها اجتماعياً ، لذلك أصبح يوسف الإنسان فاقداً لإيجاد التوازن بين بعده النفسي ومحيطه الاجتماعي.

وإذا ما انتقلنا إلى سليمان الأزرعي في دراسته (البحث عن وطن) فإننا نجد أنه لفت الانتباه إلى ثلاثة أعمال للرزاز وهذه الأعمال سبق أن أشار إليها حسن عليان ودرسها؛ ولكنه ترسم في حديثه عن (اعترافات كاتم صوت)خطى درّاج، ولم يضف شيئاً جديداً وإنما ألمح إلى القمع السياسي، بيد أنه في جمعة القفاري يناقش شكلاً من أشكال الاغتراب القومي، والناجم عن اللقاء مع الآخر وثقافته المهيمنة؛ ولذا تعيش الشخصيات حالة اغتراب سيكولوجي يتوزع بين الماضي والحاضر والحلم والواقع.

وما يؤخذ على سليمان الأزرعي أنه لم يعد إلى المرجعيات الفكرية التي نظّرت للاغتراب وإنما أفرد الفصل الثالث من كتابه لتحليل مجموعة من الروايات التي صورت الاغتراب عند شخوصها.

ويقول سليمان الأزرعي إنّ" أعمال الروائي الأردني مؤنس الرزاز تعطي نموذجاً للعمل الروائي الأكثر تطوراً واكتمالاً ، الذي يعكس صورة الاغتراب من المنظور القومي التقدمي،حيث يترجم الروائي اغتراب الشخصية القومية الأردنية بوصفه موقفاً ثقافياً تقدمياً في مواجهة الخراب القومي العام، حيث تتعالى في أعمال الرزاز الصيحات الواعية المبحوحة لأبطال مجروحين مثقلين بهمومهم القومية التقدمية، تدوي تلك الصرخات المجهضة ولكنها لا تعود بأي صدى"[1].

---

[1] الأزرعي، سليمان (2005م)البحث عن وطن دراسة في رواية ما بعد حزيران، ط1، أمانة عمان، ص104.

وتناول الأزرعي ثلاث روايات للرزاز هي (اعترافات كاتم صوت) و(جمعة القفاري) و(الذاكرة المستباحة) ليمثل من خلالها قضية الاغتراب ولكنه عندما وقف على الرواية الأولى (اعترافات كاتم صوت)اكتفى بحديث الناقد فيصل درّاج عن الرواية أنها تصلح للاستشهاد على صورة القمع السياسي في الرواية الأردنية أكثر مما تصلح للاستشهاد على أي شيء آخر فاستسلم لرأي درّاج دون أن يبحث عن مظاهر الاغتراب في هذه الرواية.

وفي الرواية الثانية (جمعة القفاري) يرى أن معطيات الحضارات المحيطة القادمة تتزاحم على شكل غزو ثقافي استباحي للشخصية القومية المهزومة والمهتزة، وتتوالى هتافات الخطاب الثقافي القادم من الخارج، إلى أن تتصدع قناعات الشخصية القومية وتنهار في حالة اغترابية سيكولوجية مأساوية، تدخل النموذج الروائي في حالة توزّع مفجع بين الماضي والحاضر والحلم والواقع.

أما في (الذاكرة المستباحة) فيأخذ اغتراب الشخصية القومية على تلاوينها شكلاً أكثر مأساوية، ذلك أن الرواية لم تتوقف عند نموذج واحد من نماذج وألوان الاغتراب القومي، إنها صورة لمأساة اغتراب القوميين العرب على اختلاف مشاريعهم العقدية ومرجعياتهم السياسيةوعلى اختلاف تجاربهم أيضاً، وتبدو صورة اغتراب الشخصية القومية العربية بأبعادها من خلال متابعة وقائع حياة البطل عبد الرحيم الأمين القائد المناضل الذي أضحى قعيد البيت بسبب الشلل والشيخوخة، وهذه الرواية على حد قول الأزرعي تمثل اغتراب الشخصية القومية في السياق العربي الراهن، ورصد فجيعة الشخوص القومية وتناقضاتها المرعبة مع التطورات[1].

إن رؤية الأزرعي للاغتراب في روايات الرزاز تبدو رؤية غير واضحة وعامة لا تؤكد المفاصل الحقيقية لقضية الاغتراب وكأن الأزرعي لا يملك الرؤية الشمولية لمفهوم الاغتراب، ومظاهره وأسبابه، والدليل على ذلك عندما ختم كلامه عن الاغتراب بقوله "إن بعض تلك الروايات قد صورت اغتراب الكتل الاجتماعية، وليس اغتراب النماذج،ولكنها لم تتخذ من الاغتراب هدفاً لها"[2]، بل كان هدفها الأول رصد التحولات

[1] الأزرعي، البحث عن وطن دراسة في رواية ما بعد حزيران، ص107.

[2] الأزرعي، البحث عن وطن دراسة في رواية ما بعد حزيران، ص109.

الاجتماعية في الأردن ككيان اجتماعي حضاري والتحولات الاجتماعية والاقتصادية فيما أعلم، تقود الإنسان العربي إلى معاناة الشعور بالاغتراب والهامشية وهذا ما أكدته منى محيلان في دراستها عن الاغتراب.

وفي دراسة شرحبيل المحاسنة[1] (بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية، دراسة في ضوء المناهج الحديثة)، التي أشار في مقدمتها إلى اتباعه المنهج الاجتماعي والنفسي والبنيوي، فإن المناهج لم تنعكس على تناول الباحث لبعض أنماط الشخصية عند الرزاز خاصة شخصية المغترب رغم اعتماد الباحث على المرجعيات الفكرية التي نظرت للاغتراب مثل محمود رجب: (الاغتر اب سيرة مصطلح)، وصبار نور الدين (الاغتراب بين القيمة المعرفية والقيمة الجمالية)، ومع هذلخر ج الباحث بحكم عام مفاده أن شخصية المغترب جاءت بارزة في كل روايات الرزاز ولا نكاد نقرأ رواية من رواياته إلا ونلمس فيها شخصيات أسيرة الاغتراب، وهذا القول من قبيل الأحكام المطلقة التي لم تستند إلى أصول، فهو لم يقف عند الشخصيات المغتربة في كل روايات الرزاز ولم يعمد إلى تحليلها والوقوف عند مفاصلها الدقيقة وا نما وصف (شرحبيل المحاسنة) شخصية المغترب في روايات الرزاز بأنها شخصيات أسيرة الاغتراب، ولا نقصد بالاغتراب البعد عن الوطن والنزوح عنه أو تحويل شيء ما لملكية شخص آخر كما ورد في الأصل اللاتيني لهذه الكلمة؛ لأن هذا ليس موطن ورودهما عند الرزاز وا نما الاغتراب الذي تجلى في رواياته هو بعد الشخصية عن ذاتها وعن المجتمع الذي تعيش فيه وقد توقف عند شخصية المغترب في (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) وذكر أن حسنين يعيش في دوامة الاغتراب بسبب فشله بتحقيق دعوته إلى وجوب التسلح بالعلم والتكنولوجيا للنهوض بالمجتمع، وفشل دعوته جعلته يشعر بالقوة التي تفصل بينه وبين أفراد مجتمعه إلى درجة أنه كان يشعر بأنه كنوح بين قومه يدعوهم إلى الهدى، ثم يقول في (اعترافات كاتم صوت) نلمح يوسف يقع أسير الاغتراب بسبب النشأة والظروف التي عاشها، وطرده من المجموعات التي انتمى إليها. وقد وصلت حالة الاغتراب لبعض شخصيات الرزاز إلى فقدان الإحساس بالذات بالرغم من حضورها بمعنى أنها أصبحت تشعر بأنها لا شيء مجرد نكرة لا

---

[1] محيلان، التجريب في الرواية الأردنية، ص52.

قيمة لها في الوجود وهذا يمثله (جمعة القفاري– يوميات نكرة) ويخلص المحاسنة إلى أن كثيراً من شخصيات الرزاز تعيش حالة اغتراب شديدة بسبب ظروف واقعها المرير وظروف اجتماعية وسياسية صعبة، ولعل رسم مثل هذه الشخصيات متصل اتصالاً وثيقاً بالمؤلف نفسه الذي لم ينفك عن الشعور بالاغتراب طوال حياته، فمؤنس كما يتضح من سيرة حياته عاش مغترباً ومات مغترباً لأن الواقع السياسي العربي كان الهاجس المؤرق له دائماً فأول ما تجلى ذلك الهاجس باعتقال والده الرجل المناضل[1].

وأتفق مع المحاسنة في شعور مؤنس بالاغتراب منذ اعتقال والده اعتماداً على سيرته الجوانية التي قال فيها (اعتقال الأب 1957... أنا في السادسة من عمري، وأبي في عيني الساذجتين أقوى رجل في العالم، رأيت أبي بطلي المقدس عاجزاً تماماً ، حتى أنه لم يبد أي مقاومة... شيء ما في أعماقي انكسر، أشجار السرو العملاقة الواثقة من نفسها بدت عاجزة قابلة للإذلال)[2].

والمؤكد أن إحساسه بهذه الفاجعة كان بداية شعوره بالاغتراب لأن شعوره بالقوة والمتانة أخذ ينهار وتوالى انهياره مع الأزمات كانقلاب الرفاق على والده في العراق والإقامة الجبرية، وأخذ الاغتراب عند المحاسنة الشق الأكبر من الجانب الاجتماعي الذي يعبر عن حالة عجز الإنسان عن الاتصال بالآخرين، ومؤسسات المجتمع والنظام والقيم والمعايير.

وخلاصة القول إن أغلب الدراسات التي تناولت الاغتراب عند مؤنس الرزاز، ربطت بين الاغتراب بأنواعه المختلفة والمتغيرات التي تطرأ على النفس البشرية، فهي قضية نفسية يتجلى فيها المنهج النفسي بوضوح أثناء التناول، وحتى كلمة الاغتراب من الوهلة الأولى تشي بعلاقاتها الشعورية الذاتية، ويندرج علم النفس والتحليل النفسي في النقد الأدبي من "خلال تفسيرات مسارات النمو ومراحله من الطفولة إلى الرشاد

---

[1] المحاسنة، شرحبيل إبراهيم (2007) بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية دراسة في ضوء المناهج الحديثة، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ص48.

[2] المحاسنة،بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية دراسة في ضوء المناهج الحديثة، ص44.

منـدغماً فـي عمليـة التأويـل والتحويـل وفاعليـة الاستـشفاء والعـلاج"[1]، ووضـع التـسمية فرويد عام 1896م علاجاً في لغة النقد الأدبي وعلم النفس معاً للكشف عن الكبت والجهر بما كان قد جرى إنكاره بوصفه العلاج الناطق لدى التعبير الأدبي وا ٕفصاحه عن الحـوار بين المـريض والمحلل للكشف عن العلائـق الزمنيـة بين الـوعي واللاو عـي عند ربط التحليل النفسي بالسرد[2].

وارتـبط التحليـل النفسي فـي روايـات الـرزاز مـن بنـشوء هذا التحليـل فـي حقـل الأمراض الذهنية التي بدت واضحة من خلال الانفصام لمعظم الشخصيات وما يتصل بالعقد النفسية المتصلة بالتكوين الثقافي من مرحلة الرضاعة حتى مراحل متقدمة ثم ما يتصل بالنتاجـات الثقافيـة ومـدى تمثلهـا فـي سلوكات وأفعـال الأديـب، وتحـددت أسـس المنهج النفسي فـي دراسـات النقاد السابقة من خـلال وعـي التحليل النفسي لـدى الناقد واتصاله بالأحوال الثقافية وباللغة، والتداعي الحر للأفكار، ثم إن التحليل النفسي تجربة مسرحها اللغة وظهرت عند الرزاز من خلال الكلام الناجم عن حديث أو وليد حلم أو هـاجس، وينظـر فـي هذا الكـلام مـن خـلال الـصور أو الأحاسيس والـذكريات والأفكـار والعنـصر الأسـاس لـهذه الأسـس هـو مقاربـة اللاوعـي الـذي يقـوم علـى ثلاثـة أنظمـة: اللاوعي، وما قبل الوعي، ثم الوعي[3].

وهذه الرؤيـة وفق المـنهج النفسي للاغتراب عملت علـى إضـاءة المبنـى الروائـي مـن خـلال التحليـل النفسي دون ربطـه بالتمـاهي مـع ذات الروائـي وانتماءاتـه وأفكـاره المعلنة في تصريحات أو حوارات ثم العنايـة الكبيرة والمتوازنـة بين الوعي واللاوعي في بناء الرواية ولا سيما تحليل اللاشعور في بعديه الذاتي والجمعي[4].

---

[1] الرويلـي ميجـان وسـعد البـازعي (2002م)دليـل الناقـد الأدبـي، إضـاءة لأكثـر مـن سـبعين تيـاراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، ص332.

[2] أبو هيف، عبد الله (2006م) اتجاهات النقد الروائي في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص169.

[3] عـدة مـؤلفين (1997) مـدخل إلـى منـاهج النقـد الأدبـي، ترجمـة رضـوان ظاظـا، سلـسلة عـالم المعرفة، 221 أيار، ص(63-65)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

[4] أبو هيف، اتجاهات النقد الروائي في سورية، ص170.

بالإضافة إلى إلقاء الضوء على الهم الأكبر للرزاز وهو الاهتمام الخاص بالأنساق الاجتماعية والسياقات الاجتماعية الناظمة للمبنى الروائي ثم ارتهان التحليل النفسي بدلالته المعنوية والأخلاقية والفكرية في الأعمال الروائية.

والدراسات التي تناولت الرزاز باعتقادي هي ثمرة التحليل النفسي من داخل النصوص الروائية، دون أن تتوفر هذه الدراسات على مقدمات ومداخل نظرية تمهد لقضيتها المركزية: الاغتراب، فكان الحديث عن الاغتراب وإن نحا منحنى نفسياً واجتماعياً حديثاً عاماً ذاتياً غير متكئ على مرجعيات معرفية أو منهجية صارمة، ولعل ما يطلب من الناقد أو الباحث أن يستنير بمقولات علم النفس وعلم الاجتماع، وعلم النفس الاجتماعي لما لها من أثر على فتح الآفاق أمام الباحث ليعمق ويقدم أطروحاته استناداً إلى مقولات علمية استندت إلى التجربة والاختبار، وقد قلل ذلك من قيمة هذه الدراسات، ولكنه لم يلغها في هذه الزاوية.

ويلاحظ أن هذه الدراسات في مجملها لم تتناول أعمال الرزاز من زاوية الاغتراب، كمفهوم يصور نمو الكاتب المبدع وتطوره الثقافي والنفسي وإنما تناولت أعمال مفردة بعينها فحُرِمَ المتلقي لهذه الأبحاث والدراسات من متعة الانتهاء إلى نتائج عامة تجلي لنا شكل المغترب كما أفرزته أعمال الرزاز عامة.

إن كل رواية تقدم مفاهيم ومظاهر ونتائج للاغتراب مختلفة عن بعض الروايات الأخرى، أو منسجمة مع بعضها الآخر، ولقد كان بإمكان الدارسين التقاط هذه المسألة والمقارنة بين الأعمال الروائية في نظرتها إلى الاغتراب ثم الانتهاء إلى نتائج رصينة يعتد بها؛ وذلك لا يتأتى إلا من خلال نظرة شمولية لأعمال الرزاز دون أن يعني ذلك أن العمل الواحد لا يفرز شكلاً من أشكال الاغتراب أو مظهراً من مظاهره.

2.1 أزمة المثقف

مفهوم المثقف:

إن الاحتكام إلى المفهوم العام لكلمة مثقف يحيلنا إلى متاهة كبيرة من التعريفات، ومن ثم الاستعمالات، ذلك أن " مفهوم المثقف مرن متعدد المعاني، قابل

لكل استعمال"[1] وليس غريباً والحالة هذه أن نجد على حد تعبير إدوارد سعيد "مكتبة كاملة من الدراسات عن المثقفين مروعة جداً في مداها، متناهية التركيز في تفاصيلها"[2] وهي تفضي في النهاية إلى "الشخص الذي لديه ميل قوي إلى شؤون الفكر، إلى شؤون الروح، الشخص الذي تطغى لديه الحياة الروحية أو الفكرية على غيرها"[3].

ومن المهم جداً التعرف على السياق التاريخي الذي ولّد المصطلح، حيث لا يختلف الكثيرون على مرجعيته الغربية، فالكلمة "مولّدة إذ هي ترجمة للكلمة الفرنسية (Intellectual) التي لا يرجع تاريخ استعمالها كاسم إلى أزيد من قرن"[4]وهي مرتبطة في تكونها بحمولة فكرية متأتية من ظرف تاريخي خاص عاشته أوروبا في القرن التاسع عشر، جعل من حادثة محاكمة "دريفوس"[5] منطلقاً لها. ويلازم الكلمة في دلالتها، صفات تطلق على كل من اجتمع فيه علم ورأي وموقف سياسي[6]. والاختلاف في إطلاقها العربي، هل هي مقابل للكلمة الفرنسية؟ أم أنها مخالفة لها تاريخياً؟ ويرجع بعض الباحثين استعمالها الحديث إلى طه حسين الذي " كان أول من استخدمها في كتابه مستقبل الثقافة في مصر، عام1937م"[7] ومعنى هذا أن الكلمة وليدة في

---

[1] لبيب، طاهر وآخرون (1992م) الثقافة والمثقف في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، ص31.

[2] سعيد، إدوارد (1993م) صور المثقف، محضرات ريث، ترجمة غسان غصن، مراجعة منى أنيس، دار النهار، بيروت، ط1، 1996م، ص27.

[3] الجابري، محمد عابد (2002م)المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، ص21.

[4] الجابري، المثقفون في الحضارة العربية، ص21.

[5] الشيخ، محمد (1991م) المثقف والسلطة، دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، ص15.

[6] الشاذلي، عبد السلام (1985م) شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، 1882–1952م، دار الحداثة، ط1، ص47.

[7] زيادة، خالد (1992م) المثقف والسلطة، مجلة أفكار، العدد107، ص56.

الاستعمال العربي والتأهيل اللغوي لا يمكن أن تفيد فيه "قواميسنا العربية القديمة والحديثة أيضاً "[1].

ولهذا رأى بعض الدارسين أن الترجمة في حد ذاتها تحتاج إلى مراجعة، إذ إن "الأقرب إلى المفهوم العربي هو العقلاني (Intellectual)[2]، أما الكلمة العربية (المثقف) التي وضعت ترجمة للمصطلح الفرنسي فهي "لا تميل إلى الفكر أو الروح، بل إلى لفظ (الثقافة) الذي هو ترجمة لكلمة (culture) الفرنسية، التي تدل في معناها الحقيقي الأصلي على فلاحة الأرض، كما تدل على مجموع المعارف المكتسبة، التي تمكن من تنمية ملكة النقد والذوق والحكم، والمثقف بهذا المعنى سيكون هو من اكتسب بالتدريب والتعليم جملة من المعارف التي تنمي فيه هذه الملكة"[3].

وا ٍذا كان للكلمة في إطلاقها الغربي معنى محدد، فذلك راجع إلى مرجعيتها التي ابتدأت، كما سبق القول، بقضية (دريفوس) وما نجم عنها من قيام مجموعة من الأفراد باتخاذ موقف اتجاه هذه القضيةسمي ّ بـ(بيان المثقفين) الذي نشرته إحدى المجلات الفرنسية دفاعاً عن المتهم (دريفوس). ويصبح البيان بذلك المرجع المفهومي الأول لكلمة المثقف، ويصبح المقصود بالمثقفين هم " الذين يحملون آراء خاصة بهم حول الإنسان والمجتمع، ويقفون موقف الاحتجاج والتنديد إزاء ما يتعرض له الأفراد والجماعات من ظلم وعسف من طرف السلطات، أياً كانت، سياسية أو دينية"[4].

وبناء ً على ما سبق، فإن ما يطرحه بعض الباحثين من أن الاستعمال اللغوي العربي لكلمة المثقف تحيل إلى "رجل يهتم بمشاغل الفكر، ومن خلال مصادر ثقافته، يبدو لنا رجلاً متعلماً في المدارس على اختلاف مستوياتها"[5]، لا يقدم لنا التعريف

---

[1] الباردي، محمد (1993م) شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس، ص30.

[2] أملودة، محمد (2009م) تمثيلات المثقف في الرد العربي الحديث، الرواية الليبية أنموذجاً، دراسة في النقد الثقافي، عالم الكتب الحديث، اربد، ص30.

[3] الجابري، المثقفون في الحضارة العربية، ص(21-22).

[4] الجابري، المثقفون في الحضارة العربية، ص24.

[5] الباردي، شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، ص47.

الكامل ولا يحيط إلا بجزء من المكوّن العام لشخص المثقف، والأهم هو ضبابية المفهوم كما يقول الجابري في غياب الاتكاء على مرجعية له "إذ هو لا يشير إلى شيء محدد، ولا يميل إلى نموذج معين، ولا يرتبط بمرجعية واضحة في الثقافة العربية الماضية والحاضرة"[1] وما يطرحه الجابري في غاية الأهمية، إذ يدل على النقص في الدلالة المفهومية للمصطلح، وبالتالي محاولة إيجاد فهم عربي يوازي بين الحمولة الفكرية والمرجعية الغربية، ولكن هذا النقص لم يكن خاصاً بالاستخدام العربي فقط، بل ملاحظ أيضاً في الحقل الغربي نفسه؛ حيث إن التداخل بين المفكر والمثقف والمتعلم لم يحل من خلال تبني مصطلح المثقف،ففي إنجلترا مثلاً ، لم يكن أساتذة أكسفورد وكامبريدج "معروفين في المجال العام على أنهم في المقام الأول مثقفون بالمفهوم الفرنسي للكلمة"[2].

وما تطرحه الدلالة والمرجعية الفرنسيتان للكلمة (Intellectual) يجد صداه في الحقل الماركسي، حيث الاهتمام بقضايا الفكر والانشغال بتغيير العالم، ومن ثم إيجاد المدخل الأكفأ والأقرب لرصد الوعي الجماهيري وتنميته، ويبرز اسم غرامشي من بين أهم الذين اهتموا بتأطير مفهوم المثقف وتحليله،وقد عرّف المثقف بأنه إنسان "ينجز مجموعة من الوظائف في المجتمع"[3] فهو في "جوهره ناقد اجتماعي"[4] وينطوي تحت مفهومه للمثقف: كل "من يكسبه نشاطه الفكري مكانة ووظيفة ضمن علاقات اجتماعية معينةتاريخياًسواء كان كاتباً أو فناناً أو معلماً أو طبيباً أو سياسياً أو إدارياً أو غير ذلك من ذوي النشاط الفكري"[5].

---

[1] الجابري، محمد عابد، المثقفون في الحضارة العربية، ص14.

[2] سعيد، صور المثقف، ص75.

[3] سعيد، صور المثقف، ص26.

[4] الجابري، المثقفون في الحضارة العربية، ص25.

[5] لبيب، الطاهر (1986م) سوسيولوجيا الثقافة، دار ابن رشد، عمان، ط3، ص38.

إن محاولة الجمع بين المرجعية الفرنسية، والتحليل الماركسي (غرامشي تحديداً – قاد بعض الدارسين إلى تقديم تصوراتهم عن المثقف ليصبح هو "الذي يفكر ويكتب ويتجادل في واقع، ومن ثم يحاول أن يطرح أسئلة هذا الواقع"[1].

فهو لا يفكر نيابة عن الآخرين، بل يتأسس على مجموعة من المنطلقات الخارجية والداخلية التي تجعل من حاملها صاحب قضية اجتماعية أو سياسية على وفق رؤية قادرة على إدراك التاريخ الاجتماعي والواقع الاجتماعي، وتسيير الواقع من خلال علاقته بالجذور التاريخية، ليس لضرورة النسخ كما يبدو بل لضرورة التعامل مع الحاضر لتعديله أو تغييره جذرياً كما يرى محمد أملودة، الذي يرى أيضاً أن المثقف من دعاة التنوير، فهو يحس بقيمة الإنسان ويطالب بحقوق هذا الإنسان، ويتبنى مطالب الحرية الفكرية والاجتماعية من خلال الكتابة التي تجسد القدرة التواصلية، وتمكنه على تحويل الوعي إلى خطاب ثقافي قادر على تجسيد القيم الثقافية[2].

ويتمثل دور المثقف في إطارين ، الأول: الإطار الإيجابي: وهو الذي يؤمن بداية بفعالية المثقف وأن له دوراً يقوم به في المجتمع، ويرى غرامشي " أن بإمكان كل الناس أن يكونوا مثقفين بالمعنى العام الذي هو أداء وظيفة اجتماعية في المجتمع، ولكن ليس لهم كلهم أن يؤدوا وظيفته في المجتمع"[3] وهذا معناه أن التراكم المعرفي لا يخلق وحده مثقفاً ، إذ لا يقاس دوره " بحجم المعلومات المتوافرة في ذهنه، أو الأوسمة المعلقة على صدره وإنما يقاس بمدى إسهاماته الجادة في مشروع الأمة الحضاري"[4]. أي الفعل والإنتاج ولا يتأتى له ذلك إلا في ظل وعي كامل بأن هدفه ليس في أن

---

[1] العربي، عبد الرسول، الثقافة العربية واقع وضرورات، فصل من كتاب، الأدباء العرب في مواجهة التحديات، مجموعة مؤلفين، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان، ص 386.

[2] أملودة، تمثيلات المثقف، ص32.

[3] سعيد، صور المثقف، ص21.

[4] محفوظ، محمد (2000م) الحضور والمثاقفة، المثقف العربي وتحديات العولمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، ص33.

يعرف الجميع كم هو محق، بل أبعد من ذلك، إنه يسعى إلى إحداث تغيير في المناخ الأخلاقي"[1].

ولكن الدور الفكري للمثقفين يجعلهم دائما في تغاير مع أنماط التفكير السائد في مجتمعاتهم ومع طبيعة الموضوعات التي تكرسها مؤسسات المجتمع، فهم وظيفياً يشجبون الفساد ويدافعون عن الضعيف ويتحدون السلطة المعنوية أو القمعية، ويسعون إلى تنمية حرية الإنسان ومعرفته ولكنهم عملياً هم في صدام مستمر مع الجميع تقريباً " فهم يرفضون السلطة وترفضهم، ويعجز من هم حولهم أن يروا أنهم ضحية لها، منهم ممزقون بين الواقع الاجتماعي الذي يفرض نواميسه ومجموعة القيم التي تبنوها وآمنوا بها"[2].

أما الإطار الثاني: فهو المنظور السلبي للدور الذي يؤديه المثقف أو يتوهم أنه يقوم به حسب تعبير علي حرب، والسبب يعود إلى غياب الدور الحقيقي له، فالمثقف العربي "لم يشارك في صناعة الرأي العام، وصوغ الوعي الجماعي، أو في التأثير في الدينامية والسيرورة التاريخية"[3] من هنا لا تحس الجموع بفقده لأنه " لم يشكل رمز سلطة رمزية معترفاً بدورها وأهميتها، ولم يحقق شيئا مما كان يسعى إلى تحقيقه أو يأمل حصوله"وهذه السلبية لدور المثقف لم تلق قبولاً تاماً ، إذ يرى بعضهم أن للمثقف العربي دوراً فاعلاً "إزاء التحولات التي تشهدها الأمة ويشهدها العالم"[4].

ومن خلال الإطار الإيجابي والسلبي لدور المثقف أرى أنه متحول في مفهومه ودوره، فإذا قلنا بأن المثقف يقتصر دوره على تثبيت موضوعات مجتمعة وتكريس مفاهيم مرجعياته المؤسساتية من دين وسياسة واجتماع، فحتماً نحن نتكلم عن مفهوم مغاير لمثقف آخر يسعى إلى خلخلة الثوابت من حوله والعمل على إحداث تغيير في تآلف الأفرادبل إن استطاع في المجتمع برمّته، وهذا يدعمه تفكير (ماكس فيبر)

---

[1] سعيد، صورة المثقف، ص104.

[2] الباردي، شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، ص254.

[3] حرب، علي (1996) أوهام النخبة، أو نقد النخبة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص37.

[4] حرب، أوهام النخبة، أو نقد النخبة، ص20.

عندماعدّ المثقف وسيطاً حضارياً وربط دوره بعملية عقلنة القيم والمثل"[1]، والعقلنة هي إخضاع كل ما هو عصي على الفهم والإدراك إلى أرضية مفهومية تساعد على التعاطي معه وتبني موقف إزاءه.

إن هذا التمهيدوإن بدا طويلاً نسبياً، يسهم في تعميق النظرة إلى تحليل الباحثين لأعمال الرزاز، من هذه الزاوية بالذات. وأول ما يلفت الانتباه هنا هو أن حركة الثقافة لم تنفصل عن حركة التاريخ الحديثة، بل ارتبطت به وتأثرت بأحداثه، فقد أثرت هزيمة حزيران كثيراً على قطاع المثقفينوعلى المجتمع كله، فكانت تلك الهزيمة انعطافة نوعية حددت علاقات المثقفين مع السلطة، والمجتمع والنفس، وأفرزت نوعاً من الحس الوطني والسياسي؛ فجاءت الرواية تموج بهموم المثقف وأوجاعه وأحلامه وحلوله، وظلت تتابع قلقها وأزمتها وأزمة الأمة حتى جاء جيل روائي جديد حمل الإرث نفسه لكنه تسلح بالوعي والعلم والقدرة الفنية على صوغ واقع المجتمع الجديد وشكل العلاقة بين المثقف والسلطة، وبين المثقف والمجتمع وبين أمور أخرى كثيرة.

لذلك ظهرت أصوات روائية على مستوى من الوعي والثقافة استطاعت أن تطرح أصواتها بكل قوة وجرأة، واتخذت من أزمة المثقف ميداناً لطرح الرؤى والأفكار ومحاولة رسم واقع جديد يتجاوز واقع الهزيمة الحزيرانية وكان من هؤلاء مؤنس الرزاز وأحمد الزعبي وإبراهيم نصر الله لذلك اقتربت رواياتهم من الاتجاه إلى عالم الرواية الحديثة والتجريب وهذا ما نتج عنه نوع من الاضطراب بين القارئ والروائي، واصطدم القارئ الأردني بلون جديد من الخطاب الروائي الذي يستلزم كثيراً من الإضاءات التاريخية والاجتماعية والفلسفية وعلى المستوى العربي يؤكد بعض الباحثين أن المثقفين في ذروة إيمانهم بالنزعة التحررية الثورية لعبوا دوراً كبيراً في انهيار الحكم المدني، وفي إيجاد الأعذار لحكم العسكر تحت مظلة الدولة القومية المستقلة، وهذا ما جعل

[1] الموصللي، أحمد وصافي، لؤي (2002م) جذور أزمة المثقف في الوطن العربي، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط1، ص129.

من هزيمة حزيران (1967)تاريخاً مفصلياً في تفهم المثقف العربي لدوره المأزوم فقد كانت الهزيمة هزيمة للمثقف في قناعاته"[1].

ومن الدراسات التي تناولت أزمة المثقف دراسة عبد الله رضوان (الشخصيات المثقفة في روايات مؤنس الرزاز) التي لم يعتمد فيها على منهج نقدي معين واستبدل بمفهوم المنهج استخدام أدوات وأساليب إجرائية لتحقيق نقد تطبيقي غير ملتزم بمنهج معين مع الاستفادة بشكل رئيسي من منجزات علم اجتماع الأدب والبنيوية التكوينية كما في أدبيات لوكاش ولوسيان جولدمان، على اعتبار أن الرواية تحتوي على عدة مستويات، وتحتمل عدة أشكال للقراءة، واتكأ بشكل كبير على البعد الإجرائي التطبيقي وليس على البعد النظري. لذلك جاءت الدراسة ممثلة لروايات الرزاز الست (أحياء في البحر الميت، اعترافات كاتم صوت، ومتاهة الأعراب في ناطحات السراب، جمعة القفاري، مذكرات ديناصور، وسلطان النوم وزرقاء اليمامة) وتضمنت دراسة عبد الله رضوان إحصاء للشخصيات المثقفة في هذه الروايات مع التركيز على السمة التي تجلت في خطاب مؤنس الروائي وهي التجربة السياسية العربية كما تجلت في فكر القوميين العرب عبر ممارسة ما نسميه البرجوازية الصغيرة الوطنية، حيث ارتبطت أعمال مؤنس بتراجع الخطاب السياسي وهزيمته وانهياره متمثلاً بسيطرة القمع، أي قمع البرجوازية الوطنية لشعوبها وهزيمة مشاريعها سياسياً واقتصادياً ، وفشل أطروحتها الفكرية واقعياً ، وتراجعها السياسي والاقتصادي والنهضوي ومن ثم الخراب الشامل، ولكنه يعتمد على مرجعيات فكرية يسجلها أو يشير إليها في ثنايا بحثه[2].

وأراد عبد الله رضوان من دراسته أن تكون محاولة تطبيقية تسعى للعثور على الشكل في المضمون، والمضمون في الشكل وعبر وحدتهما في تفاعلهما الجدلي، بوصف النص الإبداعي لا يمثل بنية محددة للعالم فحسب، بل رؤية وموقف المبدع نفسه، من أجل إعادة الاعتبار للنص ومنتجه، لذلك نشط الاتجاه الإيديولوجي عند عبد

---

[1] النقيب، خلدون حسن (1996م) المثقف العربي في عصر انحسار الإيديولوجية، ضمن كتاب المثقف العربي، راهن التحولات والمستقبل، منشورات دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، ص54.

[2] رضوان، عبد الله (2005م)لشخصيات المثقفة في روايات مؤنس الرز از ، مجلة الموقف الأدبي، العدد415، ص37.

الله رضوان عندما قال: 'إذا كانت الرواية تقدم إدانة واضحة ومباشرة أحياناً تجاه النمط الفكري الأول (القومي)، فإن هذه الإدانة يمكن إمساكها بحيث تبدو واضحة إذا توسعنا في متابعة شخصية مثقال في الرواية، عندها يمكن التعرف على الإدانة واضحة تقدمها للنمط الفكري الثاني (الماركسي)[1]، ويمكن توصيف منهج رضوان بأنه تحليل يسعى للعثور على الشكل في المضمون، والمضمون في الشكل من خلال الإفادة من إجراءات البنيوية التكوينية (الفكرة).

ومن خلال متابعة عبد الله رضوان لجزيئات الأحداث ولمصير الأبطال الممثلين للاتجاهات الإيديولوجية السياسية مثلاً في رواية (أحياء في البحر الميت) يرى أن الرائد: ممثل الفكر القومي السائد في الرواية ينتهي إلى مصح للأمراض العقلية،ومحجوب الماركسي الثائر والفاعل حياتياً ،ينتهي مقتولاً على يد جماعة الرائد، ومثقال: المفكر الماركسي، المثقف والمكتفي بقراءته ووعيه من دون الانتقال إلى الفعل، تطرحه الرواية مريضاً بالقلب، ومن هذه الروايات خلص رضوان إلى أن الإدانة قائمة على نمطين من الفكر الإيديولوجي وهما:

1. الفكر القومي الممارس في زمن (أحياء) والممثل بالرائد.
2. والفكر الماركسي الممارس في زمن (أحياء) والممثل بمثقال.

ويقول عندها يجب التمييز بين مثقال الفكر، وبين محجوب الفكر والممارسة معاً محجوب يصفى على يد الحركة القومية التي شعرت بخطورته، أما مثقال فهو في حالة نكوص عن ممارسة الحلم واقعياً ، إنه يكتفي في حدود الوعي النظري والقراءة المستمرة[2].

وعلى هذا النمط التفكيري المتعارض بين القومي والماركسي استمر الباحث في الحديث عن الشخصيات المثقفة في الروايات الأخرى إلى الحد الذي تصل فيه الشخصية المثقفة إلى الانفصال عن الواقع بفعل أو نتيجة الثقافة، وركز على نمط

---

[1] رضوان، الشخصيات المثقفة في روايات مؤنس الرزاز، ص36، وانظر رضوان، عبدالله (1991م)أسئلة الرواية العربية، دراسة في أدب مؤنس الرزاز الروائي، ط1، ص334، وانظر عام على الرحيل سنوية مؤنس الرزاز، ص65.

[2] رضوان، الشخصيات المثقفة في روايات مؤنس الرزاز، ص39.

المثقفين المنفصلين عن قضايا مجتمعهم،وهم الأكثر شيوعاً ، والذين كانت لهم الثقافة حاجباً عن المجتمع بدلاً أن تكون باباً إليه، حتى وصل الأمر إلى الموقف السلبي تجاه متغيرات الواقع والتقوقع على الذات الذي تعمم على مجمل أداء الشخصية.

وعبد الله الديناصور من أبناء الفكر القومي ونظراً لتراجع هذا الفكر وقائعياً ، فإن عبد الله الديناصور ، وعبر السخرية المرة يفسر اسمه بتهمة الديناصورية. وهذا يدفعني إلى القول إن عبد الله رضوان لم يركز على دور المثقف الحزبي ولا على صورته وموقفه من السلطة وهل هو يمثل النخبة المثقفة أو لا. بل تسلح بأيديولوجية الفكر الماركسي، وفق مذهب الواقعية الاشتراكية، ونظرية الانعكاس الفكري أو الملحمة التاريخية لفهم الواقع والطبقات الاجتماعية والأطروحات الفكر ية والحزبية. حتى أنه سمى ما كتبه فيما بعد في كتابه (أسئلة الرواية الأردنية)، "في الرواية الأردنية ملامح واتجاهات عامة".

ويتكئ غسان عبد الخالق في منظوره للمثقف على مقولات الرزاز المباشرة خارج النص الأدبي، وعدم التورط في المقدمات التاريخية والاعتماد على الشهادات الروائية التي قصد منها إشراك المبدع في الكلام عن تجربته فيرى أن الأزمة الحقيقية للمثقف هي التي تدفعه إلى إبراز البعد المعرفي الراسخ لديه من الداخل والخارج واعتمد على شهادة مؤنس الرزاز "لقد أدرك ابن خلدون أن شرط المثقف الرئيسي، يكمن في تخليه عن عصبيته، غير أنه ما إن يتخلى عن هذه العصبية حتى يفقد الحماية ويصبح مشروع ضحية، وهنا يكمن التناقض التراجيدي في حياة المثقف العربي المناضل، وهو ما حدث بالضبط للدكتور مراد في كاتم صوت،وهو أيضاً ما حدث لـ (حسن الأول) في (متاهة الأعراب)ذلك أنه يتخلى عن شوكته لصالح رؤياه الفلسفية ومن ثم يتحول من ثوري عصبوي إلى مشروع ضحية وهذه مأساة المثقف العربي الحقيقي"[1].

---

[1] عبد الخالق، (الزمان، المكان، النص، اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن)، ص99.

وأطلق غسان عبد الخالق على مؤنس الروائي، الذي لم يفرط بالبعد الفكري في خطابه الروائي، حرصاً منه على الوظيفة الاجتماعية والأيديولوجية للرواية والرواي في آن[1].

أمدر اسة عدنان الشريم التي أقامها صاحبها وفق معطيات المنهج التحليلي فتقوم على تقاليد النقد الأدبي التي توائم بين الشكل والمحتوى، وتراعى اعتبارات الجنس الأدبي ومفرداته ومكوناته عناية بطبيعة الشكل الأدبي واتصاله بضروب المعرفة المتاحة أو القابلة لسيرورة هذه التقاليد في الممارسة النقدية، وقد اتكأ على تحليل المضامين المختلفة، بالإضافة إلى الانفتاح على معطيات المناهج العلمية، والفلسفية والنفسية والتاريخية وفق ما تقتضيه طبيعة القراءة النقدية لذلك جاءت معالجته لشخصية الأب المثقف في الفصل الثالث الموسوم بعنوان (تمثيلات الأب في الرواية العربية المعاصرة) من كتابه الأب في الرواية العربية المعاصرة، وقد حاول في هذا الفصل أن يكشف عن أبرز التمثيلات الأبوية التي تنطوي عليها الأبنية الروائية، وذلك من خلال تبني منهجية نوعية تساعد على اختيار تصنيف ملائم لتمثيلات الأب وقد أفاد في هذا الجانب من "التصنيف السيكولوجي لشخصية الأب إلى مستويات ثلاثة، هي الأب الحقيقي، والأب المتخيل، والأب الرمزي"[2]، ساعياً إلى خلق مقاربات نصية تتفق مع هذا التقسيم وصولاً إلى تمثل حقيقي ومقنع لأبرز صور الأب ومستوياته الأخرى من منظور روائي.

وتعد شخصية الأب المثقف عند عدنان الشريم نمطاً من أنماط الشخصيات المثقفة التي حفلت بها الرواية العربية المعاصرة، هي بهذه الخصوصية ترقى لأن تصبح تمثيلاً مستقلاً من تمثيلات الأب المتعددة. وقد وقف في دراسته على عملين روائيين تجلت فيهما شخصية (الأب المثقف) بشكل لافت الأول: رواية اعترافات كاتم صوت لمؤنس الرزاز، والعمل الثاني روايته(ّ) لإبراهيم نصر الله، وقد حاول الشريم

---

[1] عبد الخالق، غسان (2004م)مؤنس الرزاز الوعي الجمعي في متاهة الأعراب، عام على الرحيل، سنوية مؤنس، وزارة الثقافة، عمان، ص107.

[2] سبيركو، جان (1993م) المجاز الأبوي: تناقض منطقي، مجلة (مواقف)، العددان (70–71)، ص91.

إبراز أهم المقومات الثقافية التي انطوت عليها شخصية الأب والوقوف على مواقف شخصية الأب المثقف تجاه قضايا مجتمعة وعصره ثم حاول الكشف عن أهم الأزمات التي تعترض مسيرته الثقافية.

ويقول الشريم " إن المستوى الأساسي لأحداث رواية (اعترافات كاتم صوت) يتحدد في حياة أسرة مؤلفة من أربعة أشخاص هم: الدكتور مراد إبراهيم الذي جسد دور الأب لهذه الأسرة، وقد عرف الأب بلقب الختيار، والزوجة (مريم القميري) والابن أحمد، والصغيرة، الابنة، وتكاد أحداث الرواية تتمحور حول صراع بين خصمين يدينان بمنهج فكري واحد، وقد وظف الرزاز هذا الصراع بصفته أداة معرفية، ليكشف من خلاله عن ماهية هذا المنهج المتنازع حوله، إلا أن الخصمين، كما بديا من خلال أحداث الرواية لا يتحاوران في النص ولا يتنافسان وإنما حوارهما ونقاشهما قد حسم قبل بدء الرواية، وما الرواية إلا سرد لما جرى بعد اتخاذ الخصمين موقفين متناقضين"[1].

وبين الشريم أن أحداث الرواية منذ بدايتها تكشف عن تنظيم حزبي ما في إحدى البلدان العربية، لم تسم الرواية هذا الحزب، أو ذاك البلد الذي ينتمي إليه هذا التنظيم،إلا أن هذا التنظيم الحزبي قد شهد انقساماً وتداخلاً في الرؤى الفكرية التي تنطوي عليه بنيته التركيبية بصورة عامة، "وهو انقسام قد انبثق عن وجود رؤيتين متباينتين ومتناقضتين،فثمة رؤية ترفض أن يبقى الحزب متقوقعاً ومنطوياً على فكره الذاتي، وتدعو إلى الانفتاح على العالم وعلى القرن الحادي والعشرين وعلى المادية الجدلية، وقد جسد هذه الرؤية الأب/ الدكتور مراد إبراهيم الذي كان يضطلع بمركز قيادي متقدم في هيكلة العصبة أو الحزب، أما الرؤية الثانية فهي مناهضة تماماً لهذا التوجه التقدمي، ولهذا الانفتاح وتدعو إلى تكريس الهيمنة السلطوية وتسعى إلى الالتفاف حول الحزب وفكره وقد جسد هذه الرؤية (الجنرال رأس الهرم الحزبي)"[2].

---

[1] الشريم، عدنان علي (2005م) الأب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، اربد، ص123.

[2] الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص125.

ولأن الرواية تبدأ من حيث انتهى هذا الصراع إلى انتصار الرؤية الثانية حيث تمكن الحزب من تولي أمور السلطة في البلد،فإن هذا الحزب ممثلاً بالجنرال يقدم على سلسلة من التصفيات الجسدية لكثير من المعارضين، ووضع بعضهم رهن الإقامة الجبرية ، وقد كان (الختيار) الأب واحداً من أولئك الذين فرضت عليهم الإقامة الجبرية في منزل خضع إلى أدق أنواع المراقبة والحراسة، وقد أقام إلى جانب الأب في إقامته وزوجته، وابنته أمّا ابنه أحمد فقد ظل متنقلاً بين بيروت وأوروبا يصطحبه يوسف، كاتم صوت،الذي بدا شاباً مشكوكاً في ولائه.

ويؤكد الشريم أن ملامح شخصية الأب تتضح منذ بداية الرواية، إنه يشتغل للمستقبل ويعيش فيه وهذا ما أكده الشريم من كلام الختيار نفسه فهو يردد على الدوام: "ينبغي أن أعيش، ينبغي أن أرى القرن الحادي والعشرين" وأوافق الشريم أن الرزاز في روايته (اعترافات كاتم صوت) يستفيد إلى قدر كبير من تجربته الذاتية وقد يبدو هذا القول متعارضاً مع ما ذهب إليه الرزاز نفسه،وذلك عندما صدّر روايته بهذه العبارة: "الشخصيات والأحداث في هذه الرواية هي من نتاج الخيال وإذا وجد شبه بين أشخاصها وبين أشخاص حقيقيين، أو بين أحداثها وبين أحداث حقيقية، فلن يكون ذلك سوى نتاج غرائب الصدف الخالية من القصد"[1] والحق، أن الرزاز كان في تصديره هذا يقصد إلى أن يشرك القارئ منذ البداية في أحداث الرواية وهذا ما أشار إليه (نبيل حداد) في إحدى دراساته إلى دلالة هذا التصدير حيث يقول: "والحقيقة أن الدعوى إن صمدت للإحالة المطابقة مئة في المئة فهي لا تصمد أمام الإحالة الجزئية لكثير من أحداث الرواية وشخصياتها إلى واقع خارجي شكلت حياة المؤلف وتجربته المباشرة جزءاً منه"[2] فالتصدير ينطوي على عكس غرضه الظاهر. ولكي لا يبقى هذا القول محض افتراض فإن الرزاز أفضى إلى ما يشير أن ثمة توافقاً بين كثير من أحداث

---

[1] الرزاز، مؤنس (1986م) اعترافات كاتم صوت، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، ص6.

[2] حداد، الرواية في الأردن فضاءات ومرتكزات، ص35.

الرواية الفنية وبين تجربته هو الفعلية في "اعترافاتي سيرة جوانية"[1]، وهي التي أشار فيها إلى تجربة والده منيف الرزاز الذي سبق أن شغل منصب أمين عام حزب البعث في سوريا، وهو ذاته الذي تعرض إلى السجن الفعلي ثم الإقامة الجبرية على أيدي رفاقه من أعضاء القيادة الحزبية.

وقد جسّدت شخصية الأب المثقف في رواية (اعترافات كاتم صوت) من منظور عدنان الشريم؛ أنموذجاً بشرياً إيجابياً ، مقبلاً على الحياة والتجدد، وهو في خصوصيته الإيجابية هذه يوازي الأنموذج النقيض أي الشخصية السلبية، سواء أكانت سلبيتها ضد الحياة أم ضد الإنسان وهو ما جسدته شخصية يوسف/كاتم صوت، والرزاز من خلال شخصية الأب (الختيار) يُقتحم انموذجاً إيجابياً للمثقف الثوري الذي حاول الروائي عبد الرحمن منيف الاقتراب منه في رواية (الأشجار واغتيال مرزوق) ولكنها على حد قول الشريم في نص مؤنس أكثر اكتمالاً ، وأكثر قدرة على نمذجة نفسها، لتعبر عن حالة المثقف الثوري الفاعل والإيجابي في عهد الظلام والقهر والتصفية"[2].

ويتفق الشريم مع عبد الله رضوان في أن الأب المثقف كما كشفت عنه البنية السردية كان ذا توجه تقدمي، سعى إلى صياغة موقفه الاجتماعي الذي استشرفه ببصيرته الثاقبة، فتطلع إلى ضرورة التواصل والانفتاح على الفكر العالمي، والجدلية المادية، فهو شخصية (أيديولوجية) قيادية، مثقفة تهدف إلى إحداث تحول فكري واسع لدى فكر العصبة،وقد ناضل الأب في سبيل تحرير هذه العصبة من قيود الانعزال، لكي تدخل في خضم أحداث القرن الحادي والعشرين، ومن هنا فهو يكتب حول هذا التحول، وذلك من أجل إقناع هذه العصبة بضرورة الدخول إلى عالم الأيديولوجيات العالمية الكبرى، والتفاعل مع معطياتها بفاعلية واقتدار ،و الأب في هذا التوجه التقدمي الذي بدا طارئاً على فكر العصبة، يجابه من أعداء الفكر الرجعي، الذي يحول دون تحقق هذه النبوءات المبكرة والمستحدثة.

---

[1] الرزاز، مؤنس (2002م) اعترافاتي سيرة جوانية، مجلة (أفكار)، عدد 162 آذار، ص(167-168).

[2] الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص128.

ويلاحظ أن الأب على الرغم مما يحيط به من أوضاع قمعية تسلطية، كان أنموذجاً منفرداً لشخصية المثقف الإيجابي الملتزم نحوقضايا أمته وا إنسانيته، فلم يقف عند حدود المثقف المتطلع العاجز،بل كان فاعلاً منتمياً إلى واقعه وممارساً لدوره الحضاري والإنساني وليس أدل على هذه الإيجابية الفاعلة، مما أقدم عليه من فعل الكتابة والتنظير لفكر العصبة، فالكتابة من منظور الأب عنوان التجدد والحياة.

فإذا انقطع جسده عن التواصل مع الخارج بفعل الإقامة الجبرية التي فرضها عليه رفاقه المتآمرون،فإن فكره ما يزال محافظاً على التواصل المباشر مع مظاهر الحياة الخارجية لذلك اعتبر الأب فعل الكتابة شكلاً من أشكال النضال الذي لا يستغنى عنه على الرغم من مصادرة الأعداء لمخطوطة الأب بعد أن فرغ من كتابتها، وقد ظل الأب محافظاً على قوته وتشبثه بالحياة رافضاً فكرة الانتحار الذي هيأ له أعداؤه سبله،بأن وضعوا له مسدساً في درج مكتبه لذلك اعتمد الشريم على مرتكزات شخصية الأب المثقف المتمثلة في السياسة والطب حيث يؤدي دوره المهني والإنساني في معالجة المرضى، فلم يتردد في تأدية دوره هذا حتى لو كان تجاه أدوات قمعه.

ولكن السؤال الذي يلح علي لماذا لا تكون أزمة المثقف هنا مع مثقف آخر ويدفع الحديث باتجاه الفاعلية؛ أي مدى نجاح المثقف في أن يكون هو لا أن يكون كما يراد له، أن يكون من قبل المؤسسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وفي هذا التفسير فإن أكثر ما يؤخذ على المثقف هو فاعليته التواصلية المأزومة مع المثقفين الآخرين الذين يختلفون معه في الرؤيا وطريقة التفكير؛ إذ يلاحظ أن علاقات المثقفين بعضهم ببعض هي أبعد ما تكون عن التقاليد الديمقراطية.

أما عيسى العبادي فقد خصص الفصل الخامس من كتابه (مضامين الرواية الأردنية) لدراسة (أزمة المثقف الأردني السياسية والاجتماعية والثقافية وخصص ثماني روايات لهذا الفصل للخوض في مشكلة المثقف الأردني وأزمته، واعتمد في ذلك على منهج ميسر خال من التعقيد والفلسفة واعتمد على التحليل للرواية الواحدة ودراستها دراسة موضوعية وفنية مستقلةوا إذا استكمل دراسة الروايات في الفصل الواحد عقد بعد ذلك دراسة مشتركة لهذه الروايات حول كيفية خدمتها وتمثيلها لذلك العنوان الذي درست من أجله، والروايات التي تناولها العبادي عن أزمة المثقف تشمل (الضحك):

(غالب هلسا). (وأحياء في البحر الميت): (مؤنس الرزاز) و(اعترافات كاتم صوت): (مؤنس الرزاز) و(متاهة الأعراب في ناطحات السراب): (مؤنس الرزاز)و(عو ّ): (إبراهيم نصر الله)، (ولعنات شاكر، ونعاس فارس، وقبل الإعدام) لأحمد الزعبي وعلى ما يبدو أنه ركز على روايات مؤنس الرزاز وأحمد الزعبي ولكن ما يهمني في هذه الدراسة هي روايات مؤنس الرزاز.

وينطلق العبادي في دراسته من فكرة مؤداها أن كارثة حزيران كانت منعطفاً أساسياً في الفكر الثقافي العربي والسياسي، حيث أفرزت نوعاً من الوعي السياسي لدى المثقفين، ولقد انطلق روائيو تلك الفترة من الهزيمة مباشرة لذلك لم تبتعد أزمة المثقف العربي في الروايات المدروسة عن جذور الأزمة القديمة عند المثقف العربي الحزيراني وهكذا يبرز هم المثقف الحديث من زوايا سياسية مشابهة وأخرى اجتماعية وثالثة أيديولوجية.

لذلك يقول العبادي عن رواية (أحياء في البحر الميت) إنها تتحرك "بين ثلاثة محاور أساسية تمثلها شخصيات رئيسية وثانوية ولعل المحور الأساسي فيها متمثل بالبطل الرئيسي عناد الشاهد الذي يأخذ دور الروائي فنياً ودور الروائي شهادة ورؤية ووجهة نظر، ويظل قدر البطل هنا عكس حالة الفشل والإجهاض السياسي والفكري لقطاع كبير من المثقفين العرب الذين تصل بهم الحالة إلى شكل من الإحباط الذي يولد من التشظي والتشرذم والانهزام إلى الداخل، والمحور الثاني الذي تتحرك فيه الرواية هو الوجه النقيض للمثقف العربي المحبط، أعني الوجه الثوري الذي تجاوز فلسفة الأحزاب والأفكار والنظريات السياسية والفكرية إلى العمل الثوري في ميدان القتال ضد العدو وهذا ما مثله بشكل واضح الغزاوي ورفيقته مريم، وأما المحور الثالث فهو المثقف الوطني النظيف الذي ما تزال تحكمه مجموعة كبيرة من الظروف الموضوعية والاجتماعية تحول دون نضجه وتأهيله ليصبح مثقفاً قيادياً فهو يحاول أن يتجه اتجاهاً ثقافياً سياسياً فكرياً معيناً، ومثقال هو الممثل لهذا النمط"[1].

---

[1] العبادي، عيسى (2005م) مضامين الرواية الأردنية (1967-1990م)، دار جرير، عمان، ص233.

ويرى العبادي في (اعترافات كاتم صوت) مرة ثانية أن أربعة أقطاب أساسية تتصارع وتمثل السلطة والقطب القامع، بينما يمثل الختيار نموذج الواعي المقموع ويظل يوسف الطويل المرض النفسي والهروب إلى الجنون، في حين يمثل أحمد ابن الختيار نموذج المثقف اليائس الهارب، ولعل الملاحظة الأساسية التي تنهض بدءاً في هذه الرواية هي حتمية الصراع بين السلطة وجيل المثقفين الواعين من القوميين الذي مثله بحق الختيار، وكأن هذا الصراع قدر المثقف العربي ومعاناته من مطاردة السلطة السياسية له.

ولكن أزمة المثقف في الرواية الثالثة (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) هي أزمة حسنين الحقيقية، أزمة متشعبة وهي بالتالي أزمة أمة وتاريخ وحضارة وفكر، ولعل هذه الحالة التي يعانيها المثقف تصل به في أحيان كثير ة إلى نشدان الخلاص، فيلجأ كما لجأ كثيرون من أبطال الروايات العربية المثقفين إلى فعل الانتحار خلاصاً من هذا العذاب لتكرس حالة الانتحار، أو التفكير فيها على الأقل، خسارة المثقف العربي الذي أضاع أصلب قاعدة انتماء وأمان له تلك المتمثلة في الانخراط في الحزب.

وعلى ما يبدو أن العبادي قصد دراسة أزمة المثقف في الروايات التي ذكرتها سابقاً للرزاز وغالب هلسا وأحمد الزعبي لأن العوامل التي تكمن وراء هذه الأزمة هي واحدة ومنها:

1. غياب المؤسسة أو التنظيم الذي يمنح المثقف وعياً أكثر وانتماء ً وأماناً وانطلاقاً جماعياً لهدف محدد وواضح، وجميع أبطال هذه الروايات يفتقدون هذه المؤسسة، والافتقاد هو من صنع الروائيين وقصدهم للتنبيه على ضرورة الانتماء إلى التنظيمات الجماعية، وأهميتها في توضيح رؤية المثقف السياسي وبالتالي الارتكاز إلى قاعدة شعبية وتنظيمية تضمن له القوة، وتعينه على تحقيق أهدافه.
2. قضية الانتحار أو التفكير فيه والتردد في الحسم، وهاجس الانتحار الذي سيطر على أبطال الروايات يعكس الفشل واليأس والإحباط الذي عاناه هؤلاء الأبطال، فالمنتصر لا يفكر بالانتحار أساساً، ولكن المهزوم والفاشل والمحبط والمطارد يعن له أحياناً أن ينتهي من عذاباته الفردية والجماعية حين وصل إلى مرحلة

من عدم القدرة على فعل شيء ذي بال يخص رسالته، لذلك يمارس حسنين فعل الانتحار لكنه في لحظة معينة آثر الحياة على الموت انطلاقاً من جبنه.

3وا إذا كان للهم السياسي حضور كبير في عالم الشخصيات المثقفة هنا، فإن هم المجتمع هو الآخر له حضور كبير أيضاً ، إذ لم يكن المجتمع إلا أحد أهم الأحمال التي يحملها البطل، محاولاً توعية المجتمع والنهوض به إلى الانعتاق من الجهل والتخلف والتبعية للسلطة، ذلك أن ميدان رسالة هؤلاء المثقفين هو المجتمع نفسه، ولذلك فإن التوجه إليه أمر ضروري يتيح تحقيق الهدف السامي من المبادئ التي يحملها هؤلاء، ولقد كان أبطال روايات الزعبي أكثر الأبطال اهتماماً بالمجتمع وقضاياه المرتبطة في كثير من وجوهها بآثار السلطة المدمرة، أما أبطال مؤنس الرزاز فقد هيأت (المتاهة) مساحة اجتماعية كافية كحسنين للتحرك من أجل توعية الناس، وظل حتى آخر الرواية يجاهد من أجل فكرتيه الكبيرتين، أعني اتباع المنهج العلمي والعقلاني وضرورة خلق العصبة الواحدة.

4. وقد أسهمفي تضخيم أزمة هؤلاء المثقفين عامل كبير كان عاملاً مشتركاً لهم في ذلك هو الخوف والتردد، وعدم وجود الجرأة الكافية لطرح الأفكار والرؤى بشكل ديمقراطي وهذا يعود بدوره إلى ثلاثة عوامل منها التوحد وعدم الالتجاء إلى صيغة تنظيمية ثم ترجمة نمط الإنسان العربي بشكل عام هذا الذي ربي على الخوف وعدم الثقة بالنفس والضعف أمام أول صدمة، وعدم استطاعتهم إيجاد قنوات اتصال سالكة مع المجتمع،الأمر الذي حال دون وجود أنصار شجعان لأصحاب الرسالة الثقافية والفكرية والأيديولوجية.

5. هيمنة الطيبة والبساطة والهدوء عليهم بشكل عام وأعني أبطال الروايات، ولم نكد نعثر على روح الصدام والعناد لديهم إلا في لحظات معينة أو في نهايات معينة وقد رأينا الختيار بطل (الاعترافات)،مثلاً ، مثالاً للإنسان العادي البسيط الطيب المتسامح الهادئ، ولم تكن تهزه أقصى الابتزازات، وكذلك ظل عناد الشاهد محايداً ضعيفاً يمضغ ذكريات ثورية وحزبية، ولعل أغربهم يوسف

الطويل، هذا الذي كان قاتلاً في الرواية، ولكنه يخاف من منظر الدم، ويحمل في حناياه الوداعة و البساطة والعواطف،ولم يخلُ حسنين من هذه الصفات.

6. الأحلام والكوابيس التي كانت ظاهرة عند أبطال الرواية الحزيرانية ثم كرر أبطال هذه الروايات الظاهرة نفسها،وتكاد تكون هذه الظاهرة عاملاً مشتركاً لهؤلاء الأبطال الذين عانوا من الملاحقة وصعوبة توصيل الأفكار والإحساس باليأس والإحباط،وربما كانت الهلوسة والهذيان عنواناً كبيراً لعناد الشاهد.
7. والعلاقة الجديرة بالذكر في دراسة الروايات هي وجود ملامح من سيرة الروائيين الخاصة في رواياتهم هؤلاء وفي أبطالها،ويبدو هذا واضحاً عند الرزاز والزعبي اللذين عاشا تجارب سياسية وحزبية، فكانت ملامح حياة الرزاز السياسية والحزبية والثقافية وذكرياته في بيروت وذكريات والده المرحوم منيف الرزاز في بغداد وفي معترك القوميين والبعث شديدة الحضور في شخصية حسنين والختيار وعناد الشاهد، وظلت كذلك أحلام الزعبي الماركسية والإصلاحية والشخصية واضحة المعالم في عالم أبطاله فارس وشاكر والراعي.

والواضح أن العبادي اعتمد في دراسته على عبد الله رضوان في كتابه (أسئلة الرواية الأردنية) خاصة عند تحليل الروايات من الجانب الفني، كما واعتمد على غسان عبد الخالق في كتابه (الزمان، المكان، النص) اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة. وهذا الاعتماد على ما اعتقد جعله يسرف في الجانب التحليلي للروايات ويقف عند العناوين التي قصدها من دراسته وقفات قصيرة وموجزة وعلى شكل ملخصات لذلك لم يتوقف عند المثقف من حيث موقفه مثلاً أو دوره أو علاقته مع المجتمع أو السلطة أو فاعليته، خاصة أن أصعب الأمور التي واجهها المثقف العربي تسلط الأنظمة السياسية وأخطاؤ ها، والأهم من ذلك عدم التفات العبادي إلى الربط بين الجوانب المضمونية والفنية.

وفي دراسة (حقوق الإنسان في الرواية الأردنية مؤنس الرزاز أنموذجاً)[1] طرحت قضية مهمة في أزمة المثقف وهي العلاقة بين المثقف و السلطة،وكثيراً ما تثار قضية

---

[1] القطيش، سلطان، (2005م)، حقوق الإنسان في الرواية الأردنية (مؤنس الرزاز أنموذجاً)، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ص100.

العلاقة بين المثقف والسياسي، "فهما يسيران في خطين متوازيين لا يلتقيان إلا في أرضية التعاطي مع الواقع، فكلاهما يريد أن يتشكل العالم كما يفكر ويتصور وكل منهما يعمل على احتواء الآخرين، وخلق منظومة خاصة له، ويستمد كلاهما شرعيته بالاتكاء على مرجعيات تاريخية وحضارية، ويشترك الاثنان في نشدان التنمية عند التعاطي مع المجتمع، ولكنهما يختلفان في الوسائل ومن هنا صار لكل منهما مسار مغاير للآخر، يتعاركان ويتصالحان بقدر ما يخضع أحدهما للثاني"[1] فالمثقف يرى أنه هو الذي ينتج الوعي، وعليه أن يخرج عن صمته ويقتحم، وهو ليس في حاجة إلى إذن من أحد لكي يمارس دوره التوعوي، من هذه النقطة الاتصال بالجماهير يبدأ احتكاكه المباشر بالشأن السياسي، وكل حالاته معها تجسد مواقفه، فإما أن يكون مع السلطة أو ضدها، والحياد أيضاً يعد منه موقفاً لأنه يساوي بين الحكومة والمعارضة، وتدرك السلطة ذلك،ويصبح الموقف في العلاقة بينهما متأزماً ، فالسياسي يعتقد بأنه لا يكتسب ثقة المثقف ولا يأمن جانبه كلياً إلا إذا احتواه واستوعبه، والمثقف قد يخيل إليه أنه لا يستقل بذاته ولا يحتمي في كيانه إلا إذا احترف الاعتراض المطلق حيال كل ما يأتي به السياسي، فالمسألة بالنسبة للمثقف تتعدى الخيار لتصبح مسألة وجود ولهذا يرفض أن يخضع لـِ " معبود سياسي من أي نوع كان، وضد الإيمان بمثل هذا الإله"[2] فهو "غير مؤهل بطريقة أو بأخرى للتدجين"[3]

لكن الدراسة وقف عند هذه القضية في روايتين للرزاز (الشظايا والفسيفساء) و(اعترافات كاتم صوت)، واعتمد على المنهج الوصفي والتحليلي للنص الأدبي مفيداً من علم النفس الاجتماعي خاصة عند الحديث عن حق المثقف في استثمار الثقافة في التنوير، وأزمة المثقف العربي وانتماء المثقفين العرب ودورهم في التغير السياسي، وأثر السجن عليهم، وعن الأسباب التي دفعت بهم إلى الانتحار،وركز ت الدراسة على (رواية اعترافات كاتم صوت) بالذات لأنها "تبين المعضلة الكبرى القائمة على الصراع القائم بين المثقف العربي المعارض للنظام السلطوي في الوطن العربي، والمعارض

---

[1] أملودة، تمثيلات المثقف، ص51.

[2] سعيد، صور المثقف، ص112.

[3] سعيد، صور المثقف، ص32.

بطبيعة الحال للهيمنة الاستعمارية خاصة بعد نكبة حزيران وتخلف المجتمع العربي وممارسة السلطات الحاكمة للإرهاب الفكري ضد أولئك المثقفين، ومطاردة رجال الأمن التابعة للنظام السلطوي الجائر أصحاب الحقوق الإنسانية والرؤى الفكرية المتطلعة للإصلاح والتقدم، والخروج من دائرة الجهل والتبعية، إذ يتحتم على هذه الفئة المصير الملعون وهو الزجّ في السجن"[1].

فالدراسة وقفت بصورة محايدة على المثقف المعارض للسلطة وما تمارسه السلطة من اضطهاد فكري، وتصفية للمثقفين المعارضين الذين يسعون جاهدين إلى إصلاح المجتمع والرقي به، ولكنهم يجابهون بالقمع والتعذيب النفسي والجسدي وفرض الإقامة الجبرية، إذ تعتبر هذه الفئة من الناس فئة إرهابية تسعى إلى تدمير المجتمع بصورة أو بأخرى.

وحافظ مؤنس على شخصية المثقف الوطني الملتزم بقضايا أمته وفي مقدمتها القضية الفلسطينية "وكان نموذجاً للمثقف العقلاني المستنير المسلح بفكر وطني تقدمي يرفض التطرف والمغامرة، ويرفض المساومة والاستسلام"[2].

وبما أن أزمة المثقف من أكثر القضايا صلة بالواقع الاجتماعي وأكدت الدراسات التي تناولتها ذلك، لذلك تمنيت لو أنها درست وفق المنهج الواقعي[3] وهو أكثر المناهج ارتباطاً بالعمل الروائي، ويرجع السبب في ذلك أن الفن الروائي يعد أقرب الأشكال الأدبية إلى الواقع، بالإضافة إلى قدرة هذا المنهج على الصمود والبقاء في وجه التيارات النقدية الأخرى التي تظهر وتختفي في حين يزداد المنهج الواقعي رسوخاً، وتتمثل القيمة الجمالية للفن عند أصحاب هذا المنهج في العلاقة الملزمة بين الفن والمجتمع. ولكن هذه العلاقة لا تتمثل في تكريس الواقع، بل تتمثل في طريقة تنظيم هذا الواقع على نحو خلاق بحيث تبرز العلاقات المتناقضة أو المتعارضة في شتى

---

[1] القطيش، حقوق الإنسان في الرواية الأردنية (مؤنس الرزاز أنموذجاً)، ص101.

[2] يخلف، يحيى (2003م) هاملت عربي، (مؤنس الرزاز: شهادات وحوارات ودراسات) مركز الرأي، ص138.

[3] إبراهيم، نبيلة (1980م) نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي، الرياض، ص45.

جوانب الحياة، وذلك في سبيل الحصول على حل يسمو فوق الواقع، وهذا ما فعله الرزاز الذي حاول قدر الإمكان أن يجعل من تفكيره وسلوكه وعواطفه تركيبة موحدة مقنعة له على الأقل لكنه في بعض الأحيان كان غير قادر على أن يصل إلى هذا المستوى من السلوك، لذلك اتسمت حياته بالاضطراب والتهميش الذي انعكس بدوره على العمل الروائي.

ولكن على ما أعتقد أن مشكلة الدارسين لأعمال الرزاز تمثلت في البحث عن التماسك الداخلي في النص وفي العثور على بنيته الدالة، وفي تحديد الرؤية الجماعية التي تتمركز في شخصية أساسية تستقطب ما حولها من وسائل أسلوبية، سواء بدت في حوار مع غيرها أو في حوار مع النفس أو في شكل التعليق من الصوت الخفي وهذا كله بدا واضحاً في رواية جمعة القفاري (يوميات نكرة).

ومفهوم الحس الجمالي عند أصحاب المنهج الواقعي ينطبق على ما يريده الرزاز وهو إدراك الذات لنفسها في مواجهة العالم الخارجي بقصد التأثير في هذا الواقع، والرزاز في ضوء هذا المنهج ركز على أن يكون للعمل قيمة اجتماعية كبيرة، ولهذا كان المستقبل عنصراً أساسياً في هذه العملية وليس المرسل وحده أي الأديب، والعمل يمثل قيمة في حد ذاته، بل في درجة إشعاعه وتأثيره في المستقبل.

3.1 سؤال الحرية والعدالة الاجتماعية

لقد صورت الرواية الأردنية بعد الهزيمة الوجه اللا أخلاقي للأجهزة القمعية وللنظم السياسية القائمة على الهيمنة، كما صورت بذاءة الأدوات والأساليب التي استعملت بصدد حرمان الإنسان من حقوقه في الحرية والديمقراطية، سواء بممارسة القمع المعلن أو المستور، الذي يأخذ تارة المحاربة في لقمة العيش أو ممارسة الضغوطات اللا إنسانية على المعارض السياسيوا ٍرهاق المفاصل والمواقع التي تؤلم بشريته وكينونته الاجتماعية والإنسانية وما يتصل به من أشخاص وأفكار وموجودات لها أهميتها في تكوين شخصيته ولقد عكست الرواية الأردنية كافة المستويات اللا أخلاقية التي تعرض لها معارضو الرأي والمناضلون من أجل الحرية، من جهة مصدر الفعل القمعي.

أما أجهزة القمع الأمنية تحديداً فهي الأداة التنفيذية لنظم الحكم غير الديمقراطية، وقد ترك القمع السياسي نتائجه المأساوية على المجتمع والأفراد كما جاء في الرواية الأردنية، حيث كرس بعض الروائيين عدداً من أعمالهم التي هدفت إلى تعرية القمع السياسي، وصفه فعلاً لا أخلاقياً يحط من كرامة الإنسان ويستهدف حقوقه، ويحطم جانباً مهماً من وجوده الاجتماعي،وربما يحوله إلى كائن مدمَّر تماماً ، يفقد وحدته النفسية بسبب توالي القمع من جهة، والهزائم القومية من جهة أخرى ويتحول في النهاية إلى إنسان مثير للشفقة والأسى.

ويبدو أن مؤنس الرزاز هو أحد أهم من فضحوا نظم القمع والتسلط على المستوى العربي، وهو بلا شك روائي أردني في هذا الاتجاه، فهو نجل منيف الرزاز الذي يوصف بأنه قومي تقدمي ديمقراطي، عبرت أسرته مخاضات التجربة العربية السياسية المرة، وتنقلت من مناخات السجون والمعتقلات إلى مناخات الحكم إلى الإقامات الجبرية، وكافة الظروف الإنسانية الصعبة ويرى الباحثون أنه من داخل تلك الأسرة خرج كاتب يلخص المسيرة المرة على المستوى العربي والإنساني والفردي فيكر ّس جلّ أعماله في مجابهة الإرهاب والقمع السياسي، ويطرح البدائل الأخلاقية للراهن العربي والإنساني عبر هتاف الحرية ومرادفاتها الإنسانية، الديمقراطية والاعتراف بالآخر، منذ أول عمل روائي شرع به وهو (أحياء في البحر الميت) وحتى أخريات أعماله (فاصلة في آخر سطر) و(سلطان النوم وزرقاء اليمامة) و (عصابة الوردة الدامية) وحتى في الاعترافات السيرة الجوانية تابع فيها رصد النتائج المأساوية للقمع على المستويين الفردي والوطني.

إن أعمال مؤنس الرزاز الروائية، تشكل في مجموعها بانوراما الموضوعة الواحدة (موضوعة القمع السياسي والاجتماعي) وفي كتاب أسئلة الرواية الأردنية: دراسة في أدب مؤنس الرزاز الروائي، نلاحظ كيف اختزل الباحث عبدالله رضوان الرواية الأردنية وانحاز إلى أعمال مؤنس الروائية ورغم تقسيمه الكتاب إلى مجموعة من الفصول، فهو منصب إلى حد كبير على روايات مؤنس الرزاز، والدليل على ذلك الإحالات الهامشية في نهاية الفصل الأول التي تشير إلى أن الفصل الأولشكل در اسة في العدد (76) من مجلة أفكار (1985) والإحالة في الفصل الثاني يشير إلى أن الفصل نشر في

المجلة الثقافية للجامعة الأردنية العدد (7) 1985 ص (31) وهكذا بقية الفصول. فالمتتبع لمنهج الكتاب وأسلوبه يرى أنه مجرد دراسات متفرقة أعدت في فترات متباعدة، ولا يفوتني في هذا المقام أن استحضر ما قاله الناقد إحسان عباس في تقديمه لكتاب عبد الله رضوان[1] إن الكتاب يقدم إسهاماً كبيراً في إلقاء الأضواء على ثلاث من أهم الروايات الأردنية، إلا أن هذه المساهمة بشكل عام لم تكن ضمن رؤية نقدية موضوعية شاملة، ونحن مجبرون على التعامل معها على أنها خطاب متكامل، كما قدمها الباحث، وقد تجلت المظاهر النقدية التالية في تلك المساهمة:

1. غلبة الانفعال على الأحكام النقدية، فيقول الباحث عن رواية أحياء في البحر الميت أنها عمل قادر على أن يصرخ: أيتها الجغرافيا، إنني أمتلك هنا في الأردن رواية حقيقية.
2. النظرة السطحية لقيمة الأعمال الإبداعية، فهو يفاضل مثلاً بين الرواية والقصة الطويلة، ويحكم على تفوق الرواية على القصة الطويلة.
3. التحيز النقدي لأعمال مؤنس الروائية فرواياته كلها متميزة استوعبت كل التجارب الروائية الناجحة العربية منها والأجنبية، ونلمح مثل هذا التحيز في الكلمات الأولى من الكتاب أي في العنوان، فالباحث يحيلنا إلى الرواية الأردنية بقوله: (أسئلة في الرواية الأردنية) ثم لا يلبث أن يفاجئنا في العنوان الفرعي: (دراسة في أدب مؤنس الرزاز)، لقد اختزل في هذا العنوان الفرعي إنجازات الروائيين الأردنيين في إنجازات مؤنس الرزاز وحدها.

وقد تأثر محمد القواسمة بتقديم الناقد إحسان عباس لكتاب عبدالله رضوان، حيث يرى إحسان عباس في تقديمه إنّ" الكتاب يقدم إسهاماً كبير القيمة في إلقاء الأضواء على ثلاث من أهم الروايات الأردنية إلا أن هذه المساهمة، لم تكن رؤية نقدية موضوعية شاملة، ونحن مجبرون على التعامل معها على أنها خطاب متكامل" وسماها القواسمة :" الاختزال والانحياز في كتاب (أسئلة الرواية الأردنية) "[2].

---

[1] رضوان، أسئلة الرواية الأردنية، ص317.

[2] القواسمة، محمد (2000م) الخطاب الروائي في الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، ص35.

ومن هذه التقدمة أجد منطلقاً للحديث عن القمع خطاب العصر: دراسة لرواية (اعترافات كاتم صوت) و(متاهة الأعراب في ناطحات السراب) عند عبد الله رضوان لكنه مع كل ما قاله إحسان عباس إلا أن الباحث لم يقع أسير النزعة التصنيفية التي تقلص عالم الرواية،وانطلق محللاً روايات مؤنس مغترباً في مبناها ولغتها مركزاً على جانب التشخيص فيها، إلا أنه لم يربط الظاهرة المدروسة بمكونات الخطاب الروائي الأخرى، ودرسها بطريقة منعزلة عن السياق الروائي، وهذا ما فعله عند دراسة (أحياء في البحر الميت) و (اعترافات كاتم صوت) ولكنه تجاوز نظرته النقدية التقليدية عندما درس (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) ودرس عناصر الرواية؛ المكان والتراث والأيديولوجيا وهي تتفاعل مع بعضها بعضاً .

ودراسة عبد الله رضوان هي الدراسة التي رأى فيها أن الرواية ألصق الفنون الأدبية بالمجتمع،و أنها الفن الوحيد الذي يكاد يرى فيه المجتمع صورة ذاته متمثلة ومنعكسة داخل النص الروائي؛ لأن الرواية العربية عكست ومنذ نشأتها الصورة النفسية للإنسان العربي، أي عكست ما يضطرم في نفسه من أحلام وآمال، وما يضطرب فيها من خيبات أمل ونزوات يأس، كما حملت الرواية العربية هموم الإنسان العربي ومشكلاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وعبرت أيضاً عن عقده النفسية التي تكونت من خلال تعايشه مع تلك الهموم والمشاكل، وقد حاول الباحث في دراسته أن يستجلي أجزاء مختارة من صورة المجتمع العربي مع إبراز التفاعلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية كما عبرت عنها النماذج التي اختارها من الرواية العربية، ولم تقتصر دراسته على قطر عربي بعينه،وا ٕنما تنوعت بين عدة أقطار عربية، ولعدد من الروائيين العرب المرموقين، وهذا قد يعود إلى إيمان الباحث بوحدة الجغرافيا والتاريخ العربيين؛ لأن التحولات الكبرى في المجتمع العربي وا ٕن اتخذت خصيصة في هذا القطر أو ذاك، فإنها ظلت في مسارها الكبير متجانسة تؤكد وحدة الواقع العربي الذي تغرف منه الرواية العربية.

وهدفت دراسة عبد الله رضوان إلى استقراء تجليات الواقع الاجتماعي في الرواية العربية، وهذا ما دفع الباحث إلى التركيز على البعد الإجرائي التطبيقي وليس على البعد النظري التأسيسي وا ٕن ظل البعد الجمالي بعداً مهماً من أبعاد الدراسات التطبيقية،

لذلك لم يعتمد الباحث على مهج نقدي محدد وا ٕنما استخدم أدوات وأساليب إجرائية لتحقيق نقد تطبيقي غير ملتزم بمنهج معين، ولكنه استفاد بشكل رئيس من منجزات علم اجتماع الأدب، كما جاء في أدبيات لوكاش ولوسيان جولد مان، لأن الرواية تحتوي على عدة مستويات، وتحتمل عدة أشكال للقراءة. لذلك وجد الباحث صعوبة في قراءتها وفق منهج واحد دون الاستعانة بالمذاهب النقدية[1].

وقد عدّ عبد الله رضوان رواية (اعترافات كاتم صوت) الرواية التي تفردت في معالجتها لمقولة القمع وتأثيرات ذلك ليس على الواقع اليومي فقط وا ٕنما تأثير القمع على نفسية القامع والمقموع معاً مما جعلها رواية رائدة في هذا المجال، كما وأشار إلى أن هناك روايات عربية سبق أن أشارت إلى مقولة القمع السياسي الذي يصل إلى درجة التصفية الجسدية مثل رواية (القلعة الخامسة) ورواية (شرق المتوسط لـ عبد الرحمن منيف) ولكن الباحث أعطى لمؤنس الرزاز تميزه عندما طرح مقولة القمع داخل نفس الجماعة السياسية واعتبر هذا الطرح لم يرد في الرواية العربية.

وعلى الرغم من أن الباحث اعتبر رواية (اعترافات كاتم صوت) هي مقولة القمع وخطاب العصر إلا أنه جعلها من الروايات التي تملك خصوصيتها وبخاصة في لغتها وخطابها وفي قدرتها على تصوير شخصيات أنموذجية قادرة على التعبير عن فئة أو طبقة تحمل همومها وا ٕشكالاتها وتطلعاتها.

ولم يقف عبد الله رضوان عند هذا فحسب بل تتبع مقولة القمع أو العطال الحضاري في رواية (متاهة الأعراب) وعمّم سيطرة مقولة القمع بأشكاله السياسية والاجتماعية والإعلامية والترفيهية ووصفها وكأنها رواية التناقض والصراع داخلياً أي داخل وعي أبطالها ذاتهم وخارجياً أي في الواقع الموضوعي الذي يشكل مرجعيتها التاريخية والاجتماعية.

وهذا التناقض كما يبدو لي هو الذي يتم من خلاله تقديم الإدانة لمجمل الواقع العربي.

وتبدو أهمية دراسة عبد الله رضوان من كونها أعطت القمع أبعاداً مختلفة منها البعد النفسي حيث تشظي الفرد ذاته وتناقضه وصراعه مع نفسه وعدم قدرته على

---

[1] رضوان، أسئلة الرواية الأردنية، ص37.

استيعاب وفهم ما يجري حوله، والبعد الوطني الذي يركز على إدانة البعد الاستهلاكي الذي يسود الواقع الأردني ممثلاً بشريحة البرجوازية التي بدأت تتوجه إلى قطاع الخدمات بشكل مرَضي ، لا يتفق أو ينسجم مع التطور الاقتصادي، ثم البعد القومي حيث تشظي وانهيار التجربة القومية، وعدم القدرة على امتلاك الماضي المشرق وعدم القدرة على وعي الحضارة الراهنة من خلال امتلاك العقلانيةأسلوباً للتفكير والتعامل مع الواقع والناس. وأخيرا البعد الحضاري حيث يبرز تاريخ الإنسان العربي باعتباره تاريخ قمعه منذ تواجده على سطح الأرض.

وثمة دراسة حاولت دراسة السياسة وأثرها في أعمال تيسير سبول، وجمال ناجي، ومؤنس الرزاز، وهي دراسة عوني صبحي الفاعوري، الذي اعتمد فيها على القراءة النقدية للنص من الداخل، ولم يحصر ذاته، فيها بل انتفع بالمنهج التاريخي في الترتيب، والتقديم للأعمال الروائية، وكذلك لمسيرة حياة الروائيين، والتزم بغير منهج كي يتيح له حرية التناول، والبحث في مجال النقد الفني، وبيان مدى صفة الكاتب في التحول بالواقع من واقع معرفي إلى واقع فني من خلال علاقات جدلية بين الزمان، والمكان والإنسان، واللغة في شبكة علاقات فنية، وركز الفاعوري في دراسته على العوامل السياسية المؤثرة في الرواية، مثل حرب حزيران 1967م، والصراع العربي الإسرائيلي، وحرب أكتوبر 1973م، واجتياح بيروت1982م، وغياب الحرية والديمقراطيةوقد عدّ الفاعوري "مقولة القمع السياسي المحور الرئيس في رواية (اعترافات كاتم صوت)، حيث أصبح القمع سمة من سمات العالم العربي المتمثل في شكل قمع الدولة لكل من يقف في طريق الأنظمة"[1].

ثم طرح مقولة القمع المتجذرة في المجتمعات الإنسانية بين قوى التغيير أو ما يسمى بالقوى الثورية (الصعاليك وحسنين) والسلطة بشتى أشكالها ورموزها سلطة القمع منذ العصور الأولى وعصر الزراعة وماقبل الكتابة وحتى العصر التكنولوجي وعصر الفضاء، ويدين الخطاب الروائي ظاهرة القمع المتأصلة في الحكام ضد الشعوب

[1] الفاعوري، عوني صبحي (1999م) أثر السياسة في الرواية الأردنية، وزارة الثقافة، عمان، ص70.

المستضعفة، بالإضافة إلى الإدانة المباشرة لأسلوب الإمبريالية الأمريكية وأسلوبها الاستعماري لدول العالم في (متاهة الأعراب)[1].

ثم أشار في رواية جمعة القفاري إلى عدة قضايا مهمة يعاني منها المجتمع مثل الديمقراطية والتعددية السياسية والأزمة الاقتصادية والفساد والمحسوبية والانهزام الأخلاقي وعلاقة القضايا فيما بينها، وتأثيرها بالتالي على المجتمع والإنسان وعلاقاتهما[2]. فغياب الحرية والديمقراطية يعني التخلف والانحسار والتراجع وظهور آلة القمع والبطش وانتشار كواتم الصوت، والعناية بالسجون والزنازين وتوفير النفقات الكثيرة المرئية وغير المرئية للعيون والعسس على حساب التنمية في شتى المجالات؛ لذلك عانى الإنسان العربي على مر العصور من غياب الديمقراطية وحرية الرأي، ومن حاجته إلى تربية قومية شجاعة في الوطن العربي بأكمله وانحسار مفهوم المؤسساتية، وظهور مفهوم الشللية والفردية والفئوية[3].

وتناولت منى محيلان القمع في الرواية العربية وذكرت أن رواية (أنت منذ اليوم) لتيسير سبول أولى الروايات التي طرحت القمع وتبعها في هذا الطرح روايات، (اعترافات كاتم صوت) و (متاهة الأعراب..) و(عو) لـ إبراهيم نصرالله و (مقامات المُحال) لـ سليمان الطراونة و(الشظايا والفسيفساء) و(مذكرات ديناصور) ومعظم الروايات السابقة ربط بين القمع والسلطة بصورة أو بأخرى.

ووقوفاً عند روايات الرزاز أشارت محيلان إلى أن أبشع ما في مأساة القمع أن يعاقب المرء على ذنب لا يعرفه وهذا محور رواية اعترافات كاتم صوت ويثير القمع شعوراً بعدم الأمن بصورة عامة سواء أكان من قبل أسرة الدكتور مراد التي فرض عليها الإقامة الجبرية،أم كان من قبل أجهزة الأمن نفسها التي تشعر أنها مراقبة أيضاً من قبل أجهزة أخرى، وفي القمع ربما يتغير الواقع فالمناضل المقموع قد يتحول إلى قامع وقد يعود مقموعاً ،ومارست السلطة وأجهزتها الأمنية صوراً شتى من القمع للدكتور

---

[1] الفاعوري، أثر السياسة في الرواية الأردنية، ص78.

[2] الفاعوري، أثر السياسة في الرواية الأردنية، ص78، ص82.

[3] الفاعوري، أثر السياسة في الرواية الأردنية، ص47.

مراد وعائلته، فرضت عليه الإقامة الجبرية في بيت زجاجي ليكون مستباحاً لعيون أجهزة الأمن، ووضعت أجهزة تصوير وتنصت سرية[1].

والقمع في رواية (متاهة الأعراب) مثّل محوراً مهماً من محاورها ولذلك تحول العمل النضالي إلى عمل سري وتمثل القمع في الرواية بمطاردة ذياب لحسن الثاني منذ حياة حسن الثاني الأولى أي قبل الزراعة والكتابة وتقسيم العمل. وتطورت وسائل المطاردة تبعاً لتطور وسائل الحياة حتى عصرنا الحاضر وفي حكاية حسن الثاني عن حياته السابعة قمعت المجموعة بتصفيتها جسدياً من خلال لجوء السيد إلى الحيلة، وعندما تحول حسن الثاني من رجل ثورة إلى رجل سلطة لم يتحقق له ذلك إلا عندما صفّى جسدياً الطفل الذي نبأ به قومه لخلاصهم، فتحول حسن الثاني إلى قامع، الذي يزيد الشر بلية أن يتحول الثوار إلى رجال سلطة فإنهم يمارسون الدور نفسه في القمع[2].

وبرز القمع في رواية (الشظايا والفسيفساء) من خلال الكشف عن شعور بعض الشخصيات بفقدان الأمن. وكان لمرحلة ما قبل الديمقراطية أثر في ترك رواسب من الخوف والشعور بالذنب والخطيئة إزاء العمل الحزبي في مرحلة ما بعد الديمقراطية في الأردن، فالحزبي كان يمنع من العمل في الدوائر الحكومية، والأحزاب تمارس القمع ضد أفرادها حتى بعد مرحلة الديمقراطية، وفي رواية (مذكرات ديناصور) وردت إشارات إلى القمع من خلال الحديث عن مهام المنظمة العربية لحقوق الإنسان التي يقتصر دورها على إعلام الجمهور عن انتهاك حقوق الإنسان العربي وتعرضه للتعذيب الجسدي أو الاختطاف أو الإعدام.

تقول محيلان إن الديمقراطية هي نقيض القمع والمطلب الشرعي للإنسان ليحقق أمنه من الخوف، والحلم بوجود دولة ديمقراطية كان هاجس بعض الروائيين في الروايات التجريبية. لذلك عبرت رواية (أحياء في البحر الميت) عن خيبة الأمل في العثور على دولة ديمقراطية في الوطن العربي، وما تبع ذلك من معاناة عناد الشاهد الذي احترف الرحيل بحثاً عن دولة عربية ديمقراطية ثم تزامنت رواية (مذكرات

---

[1] محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994م)، ص44.

[2] محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994م)، ص47.

ديناصور) في الصدور مع رواية (الشظايا والفسيفساء) وتشير الأولى إلى الانفصال بين التنظير من أجل إيجاد المدينة الفاضلة، والتطبيق العملي في السياسة اليومية فالانتخابات البرلمانية سنة 1993م التي سمح فيها بالتعددية أكدت تراجع الروابط القومية والحزبية، أما العشائري، فالمرشح الأممي الملقب بغيفارا ترشح على أساس عشائري، والبرامج الانتخابية توجهت إلى الخدمات[1].

ومن الواضح أن دراسة محيلان للقمع كانت دراسة مضمونية لكنها قسمت هذه الدراسة إلى قسمين الأول تناولت فيه الروايات التي انطلقت من رؤية وثوقية عبرت عن الصراع من أجل البقاء، ورصدت فيه الروايات هذا الصراع من خلال حركة الإنسان ونضاله لإيمانه بالقضايا التي يدافع عنها، ولكنها انقطعت عن أساليب السرد التقليدية، فبقيت تراوح بين الواقعية والتجريب ومنها روايات غالب هلسا وقاسم توفيق، وفي القسم الثاني تناولت فيه الروايات التي انطلقت من رؤية غير وثوقية وانقطعت عن أساليب السرد التقليدية ومثلت له بروايات الرزاز مع تركيزها على أثر هزيمة حزيران على الروائي العربي وليس هذا وحسب فقد درست الجوانب الشكلية المتعلقة بالسرد والحركة والشخوص والزمان والمكان واللغة وذكرت أن الروايات التجريبية الأردنية أفادت من المنجزات التقنية الحديثة في الرواية الغربية، واستلهم بعضها الأشكال التراثية، وسعى بعضها إلى المزج بين الاتجاهين.

أما سليمان الأزرعي فقد اعتمد في دراسته للقمع على مقولة الناقد فيصل دراج في معرض حديثه عن رواية مؤنس الرزاز اعترافات كاتم صوت التي تصلح للاستشهاد على صورة القمع السياسي في الرواية الأردنية أكثر مما تصلح للاستشهاد على أي شيء آخر بالإضافة إلى الاتكاء على دراسة عبد الله رضوان أسئلة الرواية، لكنه أضاف إلى ذلك مقولته "إن الرزاز لم يكتف بفضح جوهر القمع والإرهاب السياسي وسائر منابع الاغتراب بل ظلت تلح عليه فكرة تسخيف الحالة القمعية ومسخها وتعريتها والكشف عن جوهرها المخزي والمحزن والمثير للسخرية لذلك هاجم في روايته (قبعتان ورأس واحدة) العقلية الانقلابية، حيث تتلازم فيها طرفا ثنائية التآمر والقمع بشكل فجّ مثير للسخرية، كما فضح ضحالة الفكر الانقلابي رغم ما يتسلح به

---

[1] محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994م)، ص49.

من مزاعم المسؤولية تجاه واقعه،ورغم كل الذرائع التي يتذرع بها محاولاً إضفاء المشروعية على سلوكه الخطير، الذي يكمل المشهد الدموي في (اعترافات كاتم صوت)"[1]، ثم أشار إلى النتائج الدرامية للقمع السياسي خاصة في رواية الشظايا والفسيفساء وعصابة الوردة الدامية، وخلص إلى أن القمع السياسي كما صورته روايات ما بعد حزيران كانت له نتائجه المأساوية على المجتمع والأفراد، وكانت غالبية الضحايا من المثقفين والقوى المؤثرة في المجتمع.

وتناول سلطان القطيش للقمع والديمقراطية ما هو إلا تكرار لما قالته منى محيلان وما قاله عبد الله رضوان وسليمان الأزرعي ولكنه قال " إن الرزاز نجح في إيجاد مبرر لجرأته في تناول الجانب السياسي بشكل عام وقضية المفهوم السياسي الذي تمارسه السلطة الحاكمة على الشعب المستلب بشكل خاص، وتناول قضية القمع السياسي بمفهومها الخاص والعام (ضحايا وجلادين) بأسلوب بارع مبتعداً عن السطحية معتمداً الترميز والتصوير الفني في عرض الإثارة الموحية بصدقها، والدلالة المعبرة عن الواقع المأساوي الذي يعيشه الإنسان العربي تحت وطأة الكبت والقمع والتنكيل"[2].

ويتكرر الأمر عند شرحبيل المحاسنة في دراسته التي اتكأ فيها بصورة مباشرة على سليمان الأزرعي وعبد الله رضوان وفيها يقول "إن مؤنس الرزاز عني بشخصية القامع وكيف كان القامع مصدر رعب للشخصيات الأخرى، وللمجتمع الذي يعيش فيه، فالشخصيات القامعة التي تضمنتها رواياته كانت مرهونة بسلوكها الذي كانت تمارسه ضد الأفراد والجماعات من جنسها، وكانت مدفوعة إما من السلطة التي سخرتها كأداة لتحقيق مآربها وإما من ذاتها بفعل ظروف متعلقة بنشأتها كشخصية يوسف"[3].

---

[1] الأزرعي، البحث عن وطن، دراسة في رواية ما بعد حزيران، ص177.

[2] القطيش، حقوق الإنسان في الرواية الأردنية (مؤنس الرزاز أنموذجاً)، ص50.

[3] المحاسنة، بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية، دراسة في ضوء المناهج الحديثة، ص259.

ودراسة المحاسنة لبنية الشخصية القامعة كانت من خلال المنهج الاجتماعي الذي اعتمد على نظرة علماء الاجتماع للشخصية وكيفية تعريفهم لها، بالإضافة إلى الاتكاء على الدراسات التي تخص علم الاجتماع مثل دراسة فوزي سالم عفيفي، (السلوك التنظيمي والدين)، ودراسة إبراهيم عثمان، وحلمي ساري وآخرون (مبادئ علم الاجتماع) وهذه الدراسات تركز على تقديم الشخصية على أساس اجتماعي تتكامل فيه السمات العضوية والنفسية للشخص الواحد.

ولأن الشخصية الإنسانية هي الكائن الحي الذي لا يعيش وينشأ منعزلاً عن الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه، وأنها العنصر الفعال الذي لا يمكن فصله عن البيئة والمجتمع فهي لا تتكون ولا تنمو إلا نتيجة تفاعل التكوين البيولوجي لذاتها مع العوامل البيئية، وهذا ما دعا المحاسنة إلى ربط حضور الشخصية القامعة في روايات الرزاز بالدلالات الفنية والأهداف القارّة في دخائل مؤنس نفسه، لأنه كان مسكوناً بهاجس القمع على طول رواياته التي كتبها.

وأما إذا حاولت الربط بين دراسة المحاسنة ومن سبقه، فإنها تتركز حول القمع السياسي تحديداً الذي يركز فيه الرزاز على الفعل والفاعل من قبل الشخصيات القامعة التي تعد شخصيات منفرة وليست مرغوبة من قبل الشخصيات التي تتعامل معها.

وعدا عن الجانب السياسي السلطوي الذي تمارسه الشخصية القامعة يبدو أن وجود هذه الشخصية في الرواية أمر مرغوب فيه من الناحية الفنية لأنه يخلق عنصر الدراما والصراع الذي يستطيع من خلال هذه الشخصية أن يبث أفكاره ورؤاه ولكن هذه النظرة إلى الشخصية القامعة غيبت في الدراسات التي تناولتها.

أمّا قتيبة الحباشنة[1] فكرر ما قاله عبد الله رضوان وغسان عبد الخالق ومنى محيلان على الرغم من أن غسان عبد الخالق لم يتناول القمع بصورة خاصة وإنما قدّم إشارات بسيطة في حديثه عن تجربة الزمان عند مؤنس الرزاز[2] ولكن يحمد له

---

[1] الحباشنة، قتيبة (2008م) الغائب المحكي، دراسة في أدب مؤنس الرزاز السياسي، أمانة عمان الكبرى، ط1، ص41.

[2] عبد الخالق، (الزمان، المكان، النص)، اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن (1980-1990م)، ص (23-36).

التصنيفات التي وضعها للقمع القمع الداخلي وقمع السلطة وقمع الواقع والضحية والجلاد وهذا يعني أنه تدرج في مقولة القمع التي تبدأ من الداخل ثم ترتقي لتصل إلى رأس الهرم الجلاد صاحب السلطة ومنه تنعكس على الواقع المعيش فلا يكون أمامها إلا الخيارات التالية الضحية والجلاد و لا يتم القمع إلا بوجودهما.

وفي المحصلة نرى أن مقولة القمع هي مقولة سياسية نلمس أثرها على العمل الروائي الأردني الذي يحمل في ثناياه الهم العربي بشكل واضح فلم ينسلخ الأديب الأردني عن عالمه العربي والتراث الإنساني، وقد أثر ذلك في شخصيات الأعمال الروائية، وعلى رؤيتهم للحياة وقضاياها فكشفت عن جوانبها النفسية العميقة في أثناء نموها وتطورها وحركتها في المكان والزمان الروائيين، فالسياسة جزء رئيسي من حياتنا المعاصرة لا يمكن الاستغناء عنها أو تجاوزها، ولما كانت الرواية شاهداً على العصر نظراً لقدرتها على استيعاب الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي،كان لزاماً عليها أن تتأثر بصورة مباشرة،فتصنع عالماً وقائعياً أو متخيلاً يحمل في ثناياه الهم الجماهيري عن طريق إقامة شبكة علاقات إنسانية وتحركها في المكان والزمان في إطار من الواقع، وليس قول الواقع، ومن النادر كما يقول نبيل حداد[1] أن تخلو رواية أردنية وبخاصة رواية الثمانينات من السياسة فقد اختلطت بالخبز في البلاد العربية لا سيما دول المواجهة مع العدو الإسرائيلي مما نتج عنه تعاظم الدور السياسي في حياة الناس واعتماد الروائيين على الرؤى الواقعية، وتخلصهم من رواسب الرومانسية الفردية.

ويتمثل الخطاب الأيديولوجي السياسي في هذه الدراسات التي تناولت مقولة القمع بإدانة الفكر القومي أو السلوك السياسي المرتبط بهذا الفكر، إما بصورة مباشرة عن طريق تحميل هذا الفكر الكثير من نتائج الواقع السياسي العربي أو بطريقة غير مباشرة تصل إلى درجة التعميم لمجمل أنماط الأيديولوجيات القائمة في الواقع لأن قيمة النص الرئيسية تقوم على فكرة إدانة القمع السياسي وطرح أحد أشكاله السائدة، قمع الجماعة،باعتبار هذا القمع قدراً أو حالة أصبحت معاشة في الوطن العربي.

---

[1] حداد، نبيل (1989م) الرواية الأردنية في الثمانينات، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد 7، العدد2، ص84.

4.1 ثنائية الأنا والآخر

حظيت إشكالية اللقاء الحضاري بين العرب والغربيين باهتمام بالغ من المفكرين والباحثين منذ فجر النهضة العربية في القرن التاسع عشر إلى أيامنا هذه، وقد شمل هذا الاهتمام الروايات التجريبية، وتختلف نظرة الشرقي إلى الآخر تبعاً لعوامل منها: البيئة التي تربى فيها هذا الشرقي، والقيم والمبادئ التي استقاها منها، فضلاً عن الدين الذي يعتنقه، ومن ثم عمق هذه المبادئ في نفسه ودرجة اعتقاده بها، والمصلحة الشخصية له عند الآخر سواء أكانت اقتصادية أم سياسية أم غيرها، ولكن العامل الأساسي فيما أرى يكمن في المستوى الثقافي ومستوى التفكير، والوعي الحضاري للفرد؛ لأنه يلعب الدور الأكبر في تحديد النظرة إلى الآخروجر ّ اء ذلك كانت الرواية بحثاً مستمراً عن الحقيقة وميدان بحثها هو العالم الاجتماعي وسلوكاته بوصفها إشارات لاتجاه روح الإنسان.

واللقاء الحضاري في الثقافة العربية الإسلامية ليس وليد عصرنا الحديث بكل أشكال علاقاته مع الغرب الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية فقط بل إن حضارتنا العربية الإسلامية قد شهدت تعددية ثقافية متأتية عن علاقات حضارية مع حضارات أخرى، شرقية وغربية، وكانت الثقافة العربية في تلك العصور ثقافة مركزية عالمية، مارست شروط المثاقفة إلى أبعد مدى، من غير خوف أن تتحول المثاقفة إلى تبد ّل في الهوية الحضارية أو إلى ضياعها[1].

وموضوع اللقاء الحضاري مع الغرب هو من المحاور المهمة التي تصدى من خلالها المنتج الروائي لقضايا الأمة وقضايا العصر عبر سجالات فكرية لا تحسم خياراتها بقدر ما تطرح هذه الخيارات على محك التجربة والاختبار، فالعلاقة مع الغرب إشكالية فكرية وحضارية تصدت وما زالت تتصدى لها الكثير من الدراسات الفكرية التي تحاول إيجاد مخرج توفيقي يضع العلاقة مع الآخر في صورة لا تعني المزيد من

---

[1] المبارك، محمد (1993م) معطيات مضيئة في التراث العربي، أفكار، ع11، ص23.

الخسارات والانتكاسات للشعوب[1] ويفسر جورج طرابيشي الصراع القائم بين الشرق والغرب بطريقة نفسية وفلسفية فيقول :"فليس لأن الشرق شرق والغرب غرب لم يلتقيا، وا نما لأنهما لم يلتقيا قيل إن الشرق شرق والغرب غرب"[2] ولهذه الرؤية نطمئن إلى تجاوز السبب الجغرافي، مؤمنين بالسبب الحضاري لتفسير ظاهرة عدم الالتقاء، بغض النظر عن المفارقات المصطلحية الحضارية والمدنية[3]، وما تجر كل منهما وراءها من عناصر، فإننا نؤمن بوجود حضارة شرقية بشقيها المادي والمعنوي، كما نؤمن بوجود حضارة غربية بشقيها المادي المعنوي.

ولقد ذكرت رفقة دودين أن اللقاء الحضاري أو التماس الحضاري مع الغرب الآخر المتفوق، شكلمتفاعلاً نصياً فكرياً في النصوص الروائية التي درستها حتى بدت هذه النصوص مثقلة بأسئلته، وبأسئلة النهوض العربي وشكله وآلياته التي تضع موضوع اللقاء الحضاري على محك التجربة، وبوصف أن هذا اللقاء قد ارتبط بالمجابهة الحضارية والثقافية مع الغرب المتفوق، والمهيمن صناعياً وثقافياً وحضارياً ، فيما سمي بالمثاقفة التي تعني حوار ثقافات محلية وذات خصوصية مع ثقافة عالمية مهيمنة غالبة، وهذه المثاقفة قد حملت النصوص الروائية أهم سؤال، كيف يمكننا أن نكون مثل الآخر المتفوق دون أن نفقد ذاتنا وهويتنا الحضارية، ودون أن تظل هذه العلاقة محكومة بالتبعية الثقافية والحضارية[4].

وترجح دودين إشكالية اللقاء إلى وقت مبكر،ولكنه ظل مستمراً إلى اليوم وترى أن العالم العربي بدأ يطرح على نفسه أسئلة نهضته الحديثة، وبدأ اللقاء مع الغرب يتخذ مختلف الأشكال صراعاً ولقاءً كان في أهم جوانبه لقاءً فكرياً ، تعددت فيه

---

[1] دودين، رفقة (2001م) اللقاء الحضاري مع الغرب رواية مقامات المحال ورواية الرقص على ذرى طوبقال أنموذجان من كتاب الرواية في الأردن، شكري الماضي، هند أبو الشعر، جامعة آل البيت، ص118.

[2] طرابيشي، جورج (1979م) شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة، بيروت، ط2، ص171.

[3] العطيات، محمد (1988م) القصة الطويلة في الأردن، وزارة الثقافة، عمان، ص42.

[4] دودين، رفقة (1997م) توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، الناشر: وزارة الثقافة، عمان، ص227.

أقطاب الصراع، كان أول تقاطباته: الصراع بين الأمة العربية الإسلامية وبين الغرب الرأسمالي المتقدم، فهذا حسن الثاني في المتاهة يصرخ في مجموعة رجال يقضون ليلة ماجنة مع امرأة،وقد خرج إليهم بعد إذ ظنوه شبحاً خطيباً [1].

وتشير دودين إلى أن معجماً سياسياً فكرياً بتأثير متفاعل فكري عربي يدور على ألسنة الأبطال، وتبدو هذه المسألة واضحة في اعترافات الرائد في نص (أحياء في البحر الميت)، وبما أن أبطال اللقاء الحضاري هم من المثقفين ثقافة عالية تؤهلهم للسجال والمجادلة لذلك طرح الرائد في نص (أحياء في البحر الميت) المفارقة المتجلية في الفجوة بين النظرية والتطبيق، حين يتم اتخاذ فلسفات إنسانية كالماركسية والوجودية، نموذجاً للاحتذاء وللمحاكاة وهل كان المجتمع العربي حينما تبنى الاشتراكية فكراً وممارسة قادراً على إفراز طبقة عاملة محددة الملامح كما هي عليه في الغرب أو في منبع الفلسفة[2].

ومن خلال الروايات التي استنطقتها دودين لمؤنس الرزاز خلصت إلى أن الروائي من خلال متخيله السردي يناقش الأفكار المهمة والملقاة أمام مسيرة الفكر النهضوي العربي التي تعنى، كما يرى الروائي من خلال سارده، بالماضي على حساب الحاضر الذي هو صيرورة منجز ات الماضي واحتمالات المستقبل، فالصيغة التوفيقية المطروحة للنقاش يجب أن تكون بين حاضر الأمة والحضارة الغربية وليست بين ماضي الأمة وتراثها والحضارة الغربية فقط، فالعلاقة جدلية لا يجوز إسقاط الحاضر

---

[1] دودين،، توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، ص 228.

[2] دودين، توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، ص 231.

* العلمانية: مصطلح في إطار العلوم الإنسانية يعني أن يستولد الإنسان أو ينتج اهتمامات دنيوية حياتية، ذات دلالات زمانية، حيث أنها قد تصف الأحداث التي تقع مرة واحدة كل قرن، وترتبط بالزمن، أي بما يحدث في العالم في مقابل الأمور الروحانية، تطور المفهوم ليشكل نظرية في المعرفة، تقوم على حفظ حقوق المواطنة، وحرية العقيدة دون محاذير أو قيود، فالقانون هو السيد/ منتصر، خالد العلمانية هي الحل، مجلة أدب ونقد، العدد108، أغسطس1994م، ص125.

والمستقبل على هذه الجدلية إذا ما أريد للفكر العربي المعاصر أن يتصدى حاملاً قضايا الأمة[1].

وباعتقادي أن دودين ركزت على محورين عند دراسة اللقاء الحضاري مع الآخر. الأول هو الخطاب الحضاري الفكري عند الآخر وظهر ذلك من حديثها عن الراوي الذي كان معجباً بآراء يونغ وخاصة قوله "أنا علماني*" وقيام الرواية (المتاهة) على أفكار يونغ بانفصام الشخصية المحورية لعدة شخصيات، بحيث جسد الوعي في شخصية، واللاوعي في شخصية أخرى. والأمر الثاني العلاقة الجدلية مع الآخر القائمة على جدل الحاضر مع الغرب وليس جدل الماضي مع الغرب.

وفي الصراع الحضاري والقومية العربية ترى منى محيلان: أن رواية (متاهة الأعراب) تعبر عن الصراع الحضاري وثمة نموذجان يتجاذبان الذات العربية منذ بدء يقظتها الحديثة، النموذج العربي الإسلامي القديم، والنموذج الأوروبي الحديث، فما من أحد يستطيع أن يجادل في أن الماضي يشكل في الوعي العربي الحديث والمعاصر عنصراً محورياً في إشكاليته، ولا أحد يستطيع أن يجادل في قوة تأثير الغرب على هذا الوعي في ذات الوقتوجسد الروائي الصراع وا إيجاد الصيغة التوفيقية من خلال المتاهة، ثم أشارت الرواية إلى التحولات التي طرأت على المجتمع العربي منذ السبعينات وأهم هذه التحولات أن المجتمع العربي صار مجتمع استهلاك ورفاهية لا مجتمع إنتاج، يعاني من استلاب ثقافي أمام الغزو الثقافي الأمريكي عبر وسائل الإعلام والأقمار الصناعية؛ لذلك اعتبرت محيلان أن الدعوة في الرواية إلى التنوير، وا إلى إيجاد تكنولوجيا تنسجم ومتطلبات الشرق، ثم وقفت عند قضية الوحدة العربية التي نودي بها في الخمسينات وأبرزت الرواية تراجعها في السبعينات إلى الحد الذي انقلب فيه دعاتها عليها كما فعل شعلان، وأي محاولة للوحدة تبدو في نظر حسنين مستحيلة في زمن التفتت والنفط.

والصراع الحضاري عند محيلان نابع من الذات العربية الإسلامية الغريبة ثم ظهور المعطيات الغربية وانتصارها وتحول المجتمعات العربية إلى مجتمعات استهلاكية مسلوبة الإرادة مع هيمنة الغزو الثقافي الغربي للأمة العربية الإسلامية وما

---

[1] دودين، توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، ص 225.

رافقها من استلاب الحريات وغياب الديمقراطية، فالمشكلة الحضارية عندها متمثلة في الصراع بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الغربية، والباحثة ترى في هذا الصراع الحضاري هاجساً يمثل علاقة الشرق بالغرب أو المثاقفة بين الحضارات التي تأخذ أحياناً شكل الصدمةولعل عطيل شكسبير مثّل نموذجاً مبكراً لهذه الصدمة في ميدان الأدب[1].

أما (ريما مقطش)[2] في مقالتها النقدية تعدد الرواة كأسلوب سرد في (أحياء في البحر الميت) فترى أن للكاتب الإيرلندي البارز جيمس جويس (1882-1941)، تأثيراً على العديد من الكتاب العرب ومن أبرزهم الروائي الأردني مؤنس الرزاز (1951-2002م) الذي اعتمد التجريب، مثلما فعل جويس بواسطة استخدام أساليب روائية وأفكار جديدة في كتابة رواياته النفسية،والرزاز بصفته كاتباً سيكولوجياً تلاقت رؤاه ووجهات نظره مع رؤى ووجهة نظر جويس، وعلى الرغم من التأثير الكبير لأساليب جويس التقنية ورؤاه العالمية على الرزاز، فقد ظل الأخير يتمتع بهويته الخاصة وتميزه المنفرد ككاتب أردني عربي ومن أهم المميزات لأساليب السرد التي اشترك فيها الرزاز مع جويس التي تعكس بعض المضامين وتؤكد عملية المثاقفة على المستوى الفني أيضاً[3]:

1. تعدّد الرواة ووجهات النظر كصفة بارزة امتازت بها رواية (عوليس) (1922) لجويس، ورواية أحياء في البحر الميت (1982م) للرزاز.
2. ومن نقاط التشابه الأخرى بين أسلوب جويس وأسلوب الرزاز في السرد نجد أنه يتوجب على القارئ أن يكتشف المعلومات اللازمة تماماً مثله مثل شخصيات الرواية لأن الرزاز مثل جويس، استخدم تقنية كبح المعلومات، مما يلزم القارئ

---

[1] محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية، ص64.

[2] مقطش، ريما (2003م) تعدد الرواة كأسلوب سرد في (أحياء في البحر الميت)، هاملت عربي مؤنس الرزاز، شهادات وحوارات ودراسات، مركز الرأي، ط1، ص49.

[3] مقطش، تعدد الرواة كأسلوب سرد في (أحياء في البحر الميت)، هاملت عربي مؤنس الرزاز، شهادلت وحوارات ودراسات، ص47.

بمرافقة القارئ خطوة خطوة محاولاً إدراك ما يجري على أرض الواقع سواء داخل الذات الإنسانية أو خارجها.

3. أسلوب الانتقال المفاجئ من حدث إلى آخر المُصاحَب باستعادة ذكريات الماضي.

4. وعلى مثال جويس أيضاً تشكل التقنيات السينمائية جزءاً أساسياً من أساليب السرد التي اتبعها الرزاز في روايته ومن هذه التقنيات المونتاج، والرؤى المتعددة، والإبطاء، واللقطة القريبة والمقطع والبانوراما ووميض الذكريات الذي يوافق مفهوم المطاردة البارزة في رواية (أحياء في البحر الميت).

وما قالته ريما مقطش عن اللقاء بين جويس والرزاز ما هو إلا من باب اللقاء بالآخر من خلال الانبهار بالخطاب الحضاري والفكري عند الآخر. وينبع الانبهار الفكري غالباً من المرجعيات القرائية والمعرفية، وانعكس هذا بدوره على بنية العمل الفني أي التقنيات التي يستخدمها الروائي، فليس شرطاً أن يكون التأثر بشكل مباشر عن طريق البعثات العلمية وترجمة الكتب، بل قد يكون بطرق غير مباشرة وأرجح هذا التأثير المباشر عن طريق الترجمة كون الروائي مترجماً يتقن الإنجليزية، ومن ناحية أخرى كان للترجمة دور مهم في معرفة الآخر منذ أوائل القرن الثاني فقد وجد المترجمون أنفسهم "أمام أساليب في التعبير والتفكير تختلف إن قليلاً وإن كثيراً عن أساليبها فحاولوا نقلها للعربية"[1] وعلى الرغم من المراحل المختلفة التي مرت بها الترجمة إلا أنها عززت عدم التفات المترجمين إلى الناحية العملية للآخر، وانصب اهتمامهم على الناحية العلمية في الأغلب الأعم.

وريما مقطش أكدت في مقالتها سعي الرزاز إلى تفكيك الرواية العربية التقليدية المعتمدة على الوحدة العضوية محاولاً إعادة تشكيلها كما سبق وفعل جويس في الرواية الإنجليزية من قبل.

---

[1] طاليس، أرسطو (1967) في الشعر، نقل متى بن يونس، تحقيق شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ص166.

ويحمد لريما مقطش الجهد الذي قدمته في هذا الموضوع ولكن كم تمنيت لو درست هذا الموضوع على سبيل الأدب المقارن لتؤطر الاختلاف بين الأدبين وأسبقية جويس لمؤنس الرزاز.

ولكن الدراسة التي وسمتها (جودي البطاينة)[1] بشخصية الآخر في الرواية في الأردن، هي الدراسة التي تركز على العلاقة بين الأنا والآخر؛ لأن موضوع (الأنا والآخر) له علاقة بالواقع والحياة والإنسان، وقُصِدَ بالآخر غير العربي وذلك بحكم الرؤية القومية التي صدرت عنها الغالبية العظمى من الأعمال الروائية العربية واستثنت الباحثة من دراستها الشركس؛ لأنهم انغمسوا في المنطقة وتطبعوا بطباعها وشاركوها الهم القومي الذي ظل سمة مشتركة بين هذه الفئات، لذلك عمدت البطاينة إلى تحليل الأعمال الروائية في الأردن بهدف تقصي ظروف تكوين هذه العلاقة وتجلياتها للوصول إلى ما أمكن من النتائج، والنماذج الروائية التي اختارتها تبدأ بمرحلة السبعينات من القرن الماضي بوصفها مرحلة تصور نضج الرواية في الأردن ثم التركيز على النماذج التي وجد فيها صلة بـ (الأنا والآخر).

والروايات تقسم من حيث وجهات النظر إلى ثلاثة أقسام[2]:

1. القسم الأول: يصور الآخر كما هو دون محاولة تغييره أو الهجوم عليه.
2. القسم الثاني: يتأرجح بين الإعجاب والرفض، وينتهي إلى موقف المصالحة مع الغرب.
3. القسم الثالث: يبرز الوجه الاستعماري للغرب بأشكاله كافة، وتحاول التصدي له والهجوم عليه.

---

[1] البطاينة، جودي فارس (2005م) شخصية الآخر في الرواية في الأردن، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ص211.

[2] عبد الغني، مصطفى (1994م) الاتجاه القومي في الرواية، سلسلة عالم المعرفة، عدد188، الكويت، ص(32-33).

* الانبهار في لسان العرب: المبالغة في الشيء، ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص83.

** الإعجاب في لسان العرب:سره وشيء معجب إذا كان حسناً جداً، ابن منظور، لسان العرب، مج1، ص581.

وتبدو جدية البطاينة في دراستها عندما وقفت على المفاصل الدقيقة للعلاقة بين الأنا والآخر وفق تقسيمها لشخصية الآخر بين الانبهار والإعجاب في الرواية في الأردن ضمن الخطابات الحضارية والدينية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية ثم شخصية الآخر بين الرفض والعداء في الرواية في الأردن ضمن الخطابات الحضارية الدينية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية ثم ملامح البناء الفني في الرواية في الأردن وفق الإعجاب والانبهار والرفض والعداء.

ومصطلح الانبهار * والإعجاب ** بالآخر يحتاج إلى تفريق بينهما، فالإعجاب ينبع من فكر وثقافة ولهدف جماعي، أما الانبهار بالآخر، فينبع من إنسان بسيط وسطحي، ويكون تعويضاً عن نقص معين ذاتي في داخل الشخصية أي بمعنى آخر "إحساس الإنسان بالانفصال والتخلف عن مظاهر التقدم والتطور في العالم"[1] والانبهار قد يكون إيجابياً يعود بالفائدة وقد يكون سلبياً يعود بالإساءة على المنبهر بذلك وقد خلصت الباحثة من خلال دراستها لشخصية الآخر في الروايات العربية التي تناولتها إلى ما يلي[2]:

1. إن النظرة إلى الآخر في أغلب الأحيان مشوهة وبعيدة عن الواقع، وفيها كثير من الوهم، وبالرغم من اختلاف المكان والزمان، بسبب سعي وسائل الإعلام لتشويهها تبعاً لمصالح معينة.
2. في أغلب الروايات العربية يكون الالتقاء بالآخر عبر المرأة الأخرى وتكون ساحة الالتقاء المناطق التي استعمرت الدول العربية.
3. تذهب هذه الروايات إلى عدم الالتقاء بين الشرق والغرب حتى وا ٕن توافرت العاطفة فإن الحاجز القومي يبقى فاصلاً بينهما، إلا في أحيان قليلة يكون الالتقاء بسبب مصلحة خاصة.
4. يتحكم بالنظرة إلى الآخر العامل الديني في أغلب الأحيان، فيكون الرفض للآخر من هذا المنظار.

---

[1] خصاونة، الاغتراب في الرواية في الأردن، (1967–1990)، ص77.

[2] البطاينة، شخصية الأخر في الرواية في الأردن، ص44.

5. النظرة إلى الآخر تكون عادة عن بعد وإن حصل التقاء تكون النظرة النمطية مسيطرة وإن أثبت الواقع عكسها.

6. خفت حدة الانبهار بالآخر مع تقدم الزمن لدى المثقفين بينما البسطاء ما زالت تبهرهم أضواء الآخر.

7. الوعي بالآخر الاستغلالي والوصولي لدى المثقفين ومحاولة التصدي له.

ثم اتجهت البطاينة في دراستها إلى تتبع حضور شخصية الآخر في الرواية العربية[1] بشكل عام، والأردنية بشكل خاص بعد توضيحها لمصطلح الأنا والآخر تمهيداً لبحث العلاقات التي تتأسس نتيجة التوظيف لهذا المصطلح عبر مسيرة السرد الروائي وبينت أن الحديث عن الآخر قد انتقل من أدب الرحلات إلى أدب الرواية واختارت الباحثة نماذج روائية محددة تتناول مسألة الصراع بين الشرق والغرب وأبرزت من خلال هذه النماذج توظيفات بيّنة لشخصية (الأنا والآخر) رابطة بين التنظير والتطبيق لهذا المصطلح ثم مناقشة شخصية الآخر بين الانبهار والإعجاب، وكشفت أيضاً أن صورة الذات وصورة الآخر قابلتان للتغير والتعديل رغم ما يبدو عليهما من ثبات والمقصود بالثبات عند الباحثة هو الصورة المأخوذة لذاتنا وللآخرين التي لا تكون غالباً نقية ومحددة حيث تتشكل صورة الآخر لدينا من عناصر انتقائية نريد أن نثبتها في أذهاننا عن الآخر، بالإضافة إلى الأيديولوجية الثورية التي حلت محل الأيديولوجية الدينية التي قوامها تمجيد العقل والتقدم لذلك أظهرت الباحثة من خلال دراستها أن بعض العادات المستهجنة والمنكرة في المجتمع أصبحت تبرز ولها وجهة نظر معينة، ولم تقف الباحثة عند ذلك بل ناقشت قضية الرفض والعداء للآخر إذ بينت أن رفض الآخر يوحي بعدم الرضا عنه وعدم التصدي له لعدم توفر الوسائل الممكنة. بينما العداء فينبع من عدم رضا عن الآخر ومقاومته والتصدي له.

ويلاحظ أن البطاينة أشارت إلى الرافضين والقابلين للآخر ولكنها لم تشر إلى الفئة الأخرى التي وقفت موقفاً توفيقياً أي أخذت من الغرب ما يتلاءم مع منظومة

---

[1] البطاينة، شخصية الأخر في الرواية في الأردن، ص155.

الشرق القيمية الدينية الحضارية، وطرحت ما يتلاءم مع تلك الحضارة، وأهم ما في ردة فعل الشرق الأسباب التي أدت إلى رفض الآخر[1]:

1. اختلاف التفكير بينهما والابتعاد عن الواقع في تناول القضايا المشتركة.
2. انعدام التوازن المادي والمعنوي في المواجهة العسكرية.
3تبعيّة الحكام للآخر وغياب هؤلاء الحكام عن التفكير في إيجاد حلول ناجعة للمشكلات التي تواجه شعوبهم.
4. تعلق بعض أفراد الشعب بالآخر بسبب وضعهم الاجتماعي والاقتصادي والثقافي المتدني.
5. إضعاف الشخصية العربية إلى الحد الذي تشعر معه بأنها غير قادرة على الإنجاز والمشاركة في إنتاج الحضارة الحديثة وضرورة تبعيتها للآخر على مستويات الحياة كافّة.
6. وما قالته البطاينة يوافق ما قالته دودين في أن اللقاء الحضاري يجب أن يتم وفق الحاضر ومقارنته مع الآخر وليس مقارنة الماضي البعيد مع الآخر.

وا ٕذا ما عدنا إلى مقولة (الوعي الجمعي) لكارل يونغ إلى جانب مقولة (العصبية) لابن خلدون و (الثورة التكنولوجية الثانية) لبريجينسكي نجدها تمثل أحد روافع ومحفزات (متاهة الأعراب) التي حاول مؤنس الرزاز أن يشخص من خلالها أبرز ملامح المأزق الحضاري العربي[2]، وفي هذا المقام يرى غسان عبد الخالق أن العصبية النامية للمجتمع المدني هي واقعة تاريخية في المجتمع العربي القديم والحديث والمعاصر، وأن التخلف العلمي والتكنولوجي النافي للتقدم هو واقعة تاريخية في المجتمع العربي الحديث والمعاصر أيضاً، ويؤكد أن مقولة (الوعي الجمعي) تمثل بالنسبة لمؤنس الرزاز دليلاً لفهم وتفسير واقعة تاريخية ثالثة ألا وهي (الانفصام)الحادّ في شخصية الفرد العربي والمجتمع العربي إذا قارنّاهما بغيرهما من الأفراد، والمجتمعات في العالم،

---

[1] البطاينة، شخصية الأخر في الرواية في الأردن، ص147.

[2] عبد الخالق، مؤنس الرزاز والوعي الجمعي في متاهة الأعراب، عام على الرحيل، سنوية مؤنس الرزاز، ص109.

إذ يتجاوز فيهما ولديهما العلم مع الخرافة، والعصبية المستبدة مع التسامح والديمقراطية[1].

إن مشكلة الإنسان العربي في ضوء مقولة (الوعي الجمعي) لكارل يونغ وكما عمل مؤنس الرزاز على إبرازها في (متاهة الأعراب) لا تتمثل في الانفصام في حد ذاته إذ إن كل فرد وكل مجتمع يعيش درجة من الانقسام بين الوعي واللاوعي ولكنها تمثل في الانفصام المضاعف والمفرط الذي يحول دون توازن الفرد أو الجماعة في المجتمع العربي وهذا بدوره يؤدي إلى مصادرة المستقبل والتقدم بفعل استقواء العناصر الخرافية أو اللاعقلانية في لاوعي الفرد أو الجماعة في المجتمع العربي على العناصر العلمية أو العقلانية في وعي الفرد أو الجماعة في المجتمع العربي، وقد استفاض مؤنس الرزاز في استثمار مقولة (الوعي الجمعي)وتوظيفها في خضم ّ إفصاح حسنين لطبيبه عن حقيقة انفصامه إلى شخصين[2].

ويرى غسان عبد الخالق أن مؤنس الرزاز حرص وبالقدر الذي أبداه يونغ على عدم تحميل مقولة الوعي الجمعي بأية دلالات عرقية أي: هو حريص على تأكيد اشتراك المجتمعات البشرية المعاصرة في ظاهرة الانفصام التي غدت كيفية التعامل معها مؤشراً على مدى قدرة المجتمعات على التوازن والتقدم واتجهت المجتمعات المتقدمة إلى الفصل التام بين المدرك واللامدرك وتحكمت في المدرك قوانين ومعايير ومناهج العلم والواقع، ولم تختلط بالمقولات الناظمة لغير المدرك وهذا ما فعله مؤنس عندما رأى أن وجود اللاشعور والشعور في الفرد الواحد، يعني أن هذا الواحد هو في حقيقة الأمر منفصم إلى اثنين وهذه حقيقة بسيطة واقعية لا نجدها لدى المصابين فقط بل هي سمة من سمات الإنسان المعاصر نراها في كل وقت ونلمسها في كل مكان، واللاشعور الجمعي هو نتاج وخلاصة لتاريخ الإنسان منذ الأزل[3].

---

[1] عبد الخالق، مؤنس الرزاز والوعي الجمعي في متاهة الأعراب، عام على الرحيل، سنوية مؤنس الرزاز، ص110.

[2] عبد الخالق، مؤنس الرزاز والوعي الجمعي في متاهة الأعراب، ص111.

[3] عبد الخالق، مؤنس الرزاز والوعي الجمعي في متاهة الأعراب، ص112.

وخلاصة الانفصام عند غسان عبدالخالق انعدام الوزن فمأساة حسنين في المتاهة تتمثل في أنه بصورة أو بأخرى غير راضٍ تماماً عن ماضيه، ومع ذلك فهو لا يريد الانفكاك منه بحكم الاستثمارات الأيديولوجية الواسعة التي يُمكن لهذا الماضي أن يُتيحها له محملة على اللغة خصوصاً ، وهو مبهور بالحاضر التقني الذي لم يشارك فيه لكنه يعمل على استعارته ظنّاً منه أن هذه الاستعارة يمكن أن تجعل منه مالكاً فعلياً للتكنولوجيا.

ومقولة غسان عبدالخالق تدعوني إلى القول إن المجتمعات المتقدمة التي تمثل الآخر قد وصلت أدوارها الحضارية الماضية بأدوارها الحضارية الحاضرة بدور متداخل ومنسجم في حين أن المجتمعات العربية لم تتمكن من وصل أدوارها الماضية مع الحاضرة، فثمة فراغ خطير يعانيه الفرد والمجتمع يتمثل في انعدام الوزن وهذا ما حدث مع الأعرابي عندما عاد إلى قبيلته ووصف لهم ما رأى[1].

ويبدو لي أن رؤية غسان عبدالخالق لـ (مقولة الوعي المجتمعي عند الرزاز) تكمن في أنه لم يستثمر هذه المقولة عبثاً ، ولكنها مكنته من تعرية واقع الفرد العربي والمجتمع العربي تاريخياً واجتماعياً وفكرياً ، كما ومكنته من استثمار الإمكانات الفنية فمثلاً شخصية حسنين لا يمكن تصورها أو تصور الأحلام والكوابيس والتداخلات التي تجتاحها زمنياً ومكانياً إلا في ظل مقولة فكرية وفنية مثل (الوعي المجتمعي) حيث أتاحت له فرصة النفاذ إلى أزقة مهجورة في شخصية الفرد العربي والمجتمع العربي.

واعتمد عبد الخالق كل الاعتماد على معطيات المدرسة التحليلية في علم النفس التي يظل يونغ رغم كل تقاطعاته مع فرويد أحد امتداداتها وإن الانفصام الشديد في الشخصية ما هو إلا نتاج صدمة عنيفة أو خبرة مؤلمة في سن مبكرة تؤدي إلى انشطار الشخصية إلى شخصين أو أكثر، بحيث تضطلع الشخصية الشريرة والقوية بتنفيذ رغباتها الكامنة في لاوعي الشخصية الطيبة الضعيفة إلى الحد الذي يمكن معه لهذه الشخصية أن تحجب الشخصية الطيبة، وهذا يحدث في المجتمع متى تعرض

[1] عبد الخالق، مؤنس الرزاز والوعي الجمعي في متاهة الأعراب، ص114.

الفرد العربي أو المجتمع العربي لهذه الصدمة كهزيمة حزيران أو اجتياح لبنان وهذه الصدمة على المستوى الداخلي النفسي للفرد والمجتمع[1].

ومؤنس في شهادته الروائية (متاهة الأعراب) بالتحديد يرتكز على مقولات يونغ بالإضافة إلى ابن خلدون والجابري وبريجنسكي وهؤلاء قالوا كلاماً يلخص بشكل أو بآخر جوهر الصراع في الشخصية العربية المعاصرة، الصراع بين قيم الثورة وقيم الدولة من جهة، والصراع بين البرهاني العقلاني المتحول والعرفاني الثابت والعناصر المتأتية عن الثورة التكنوقراطية من جهة ثالثة، هناك خيط خفي يربط بين ما قاله كل هؤلاء، وقد أفدت منه إفادة كبرى في متاهة الأعراب، وفي المتاهة أيضاً حاولت أن أصور انفصام الشخصية العربية بين الموروث والقادم من المستقبل، عبر اختلاف اللغة ومن خلال وقائع محددة مستعيناً بالتحليل النفسي، إن (الباطنية) أو انفصام الشخصية العربية من أكثر الظواهر بروزاً ، وقد تسربت بفعل القمع الاجتماعي والسياسي إلى جميع المذاهب، لقد دمجت مفاهيم التقمص عند الدروز و(المهدي المنتظر) عند الشيعة و(البطل القومي المنتظر) عند السنة، دمجت هذه العناصر العرفانية في الثقافة العربية وكشفت عن ماهية عملها كميكانيزمات دفاعية في السيكولوجية العربية[2].

إن المحدق في الدراسات التي تناولت هذه المسألة، يجد أنها تبنت ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأول يتمثل في مناقشة المضمون الحضاري في سياق العلاقات الإنسانية السلبية والإيجابية،كعلاقة المستعمِر بالمستعمَر، وهي مسألة قديمة شغلت الكثير من المبدعين العرب والمفكرين الذين تناولوا إبداعهم، وأما الاتجاه الثاني: فينحى منحى فنياً خالصاً إلى حد ما، ولا سيّما إذا عوّلنا على دراسة ريما مقطش في مقارنتها بين جويس والرزاز.وقد أشرت إلى هذه المسألة بوصفها عنصراً من عناصر اللقاء الحضاري، لأن التشكيل الفني هو الآلية التي تقدم الموضوع، وهو المعبر عن أفكار الناس وآمالهم وطموحاتهم. وأما الاتجاه الثالث فيكمن في استثمار مقولات علم النفس وعلم النفس الاجتماعي، ولا سيما تلك التي حاورها كارل يونغ في حديثه عن اللاشعور

---

[1] عبد الخالق، مؤنس الرزاز والوعي الجمعي في متاهة الأعراب، ص115.

[2] عبد الخالق، (الزمان، المكان، النص)، ص(99–100).

الجمعي ويونغ يرى أن الإنسان أشبه ما يكون ببناية يظهر منها طابق واحد عصري فوق سطح الأرض، فإذا حفرت تحت هذا الطابق اكتشفت بنى تحتية تغشاها طبقات من فوقها الطبقات وطوابق من تحتها طوابق، بعضها فوق بعض، فإذا ما هبطت من طابق إلى آخر وانحدرت من الأعلى إلى الأسفل، مثلك كمثل من يعبر الزمن من الحاضر إلى الماضي، بل يتقهقر ماضياً إلى الماضي، وتظل تنحدر من عصر إلى عصر، ومن مرحلة إلى مرحلة إلى أن تصل إلى كهف الإنسان الأول البدائي، فاللاوعي الجمعي عند يونغ مستودع لحضارات سادت ثم بادت، ومشكلة الإنسان العربي في ضوء مقولة الوعي الجمعي لا تتمثل في الانفصام في حد ذاته، ولكنها تتمثل في الانفصام المضاعف الذي يحول دون توازن الأفراد أو الجماعات في المجتمع العربي، الذي عادة ما يؤدي إلى مصادرة المستقبلوقد أعددتُ دراسة غسان عبد الخالق من ثمار اللقاء الحضاري الفكري، أي مدى تأثر المثقف العربي بإنجازات العلوم الغربية الحديثة.

5.1 صورة المدينة ووضع الأسرة

1. المدينة:

لقد كان للروائيين العرب شأنهم في ذلك شأن الروائيين الغربيين وحتى الشعراء، مواقف محددة من المدنية التي يشخصونها في أعمالهم الروائية، تتباين بين الرفض والمعاداة والنفور والتضايق من المدينة والكراهية المطلقة لها. وذلك إلى درجة يصفون فيها المدينة بالعاهرة وبكونها عدوة الإنسان ومن بين هؤلاء نذكر غالب هلسا ودوستويفسكي وجويس وتولستوي، وفي المقابل فإن روائيين آخرين قد راهنوا على المدينة باعتبارها فضاء يجسد أفقاً آخر لتشخيص التحولات العميقة الطارئة على الذات والمجتمع، بناء على ما يوفره فضاء المدنية من إمكانات كبيرة للتشخيص والتخييل والتعبير وبلورة الدلالات والمعاني، على اعتبار أن المدنية تتجسد كعالم خصب مليء بالنماذج الإنسانية والحياة والمفارقات، يستطيع الإنسان إذا رصده بشيء من القبول أن يجد فيه عوالم لا حد لها من التجارب وا ٍذا كان لا بد أن يدين الحياة في المدينة فإنه لا

يستطيع أن يدينها من خلال انطباعاته لعوالمها المختلفة، لا عن طريق التقدير المباشر والرفض الكلي منذ أول وهلة.

إن كل ذلك قد لا يبرر سوى كون المدينة أصبحت تشكل مفهوماً جديداً للكينونة وموضوعاً شائعاً للرصد والتشخيص والتأمل ورمزاً متعدد الإيحاءات والاستعارات والمعاني، وفضاء مفتوحاً على تجدد التأويلوا ٍنتاج الدلالات[1].

وا ٍذا كان بعض الروائيين العرب قد شخصوا في نصوصهم الروائية جوانب من تلك الصورة الرافضة للمدنية، باعتبارها صورة للاغتراب والضياع والأسى وفقدان التواصل مع المجتمع المديني المحكوم بسرعة الحركة وعدم التجانس وانفلات العلاقات الاجتماعية فيه، أمام هيمنة النزعة الفردية بحيث يصبح الريف أو القرية لدى بعضهم ملاذاً موازياً للاحتماء فيه من صدمة المدينة، ومن زيف العلاقات وغربة الموت فيها، فإن هذا الانجذاب الجديد بين الروائي والمدينة يتخذ عدة أوجه للائتلاف والارتباط منها ما هو وجداني، ومنها ما هو تاريخي وسياسي واجتماعي، ومنها ما هو ثقافي وفلسفي وجمالي، وذلك بحسب طبيعة التحولات الطارئة في الفضاءات المدينية.

والمدينة هي الوجه الآخر للإنسان، في حضوره يحبها، يتعلق بها ويؤرخ لشوارعها وأزقتها ووجهها بكل تبايناته واختلاف تفاصيله، هذه التفاصيل الدقيقة التي تميز مدينة عن أخرى وعند غيابه تحفظ ملامحه التي مرت من شوارعها وتكون وفية لما تركه من لمسات ومآثر كما وتعكس علاقة المثقف وا ٍشكاليات السلطة هناك ثم الصورة المثالية للمدينة الحلم أو الجمهورية الفاضلة التي يريد الرزاز أن يبنيها ويرسم لأبطال روايته ميداناً أبدياً[2].

والمدينة هي تجمعات سكانية كبيرة وغير متجانسة تعيش على قطعة أرض محدودة نسبياً ، وتنتشر فيها تأثيرات الحياة الحضرية المدنية ويعمل أهلها في الصناعة أو التجارة أو كليهما معاً ، كما تمتاز بالتخصص وتعدد الوظائف السياسية والاجتماعية، كما وتعد المدينة ظاهرة اجتماعية بالإضافة إلى كونها ظاهرة مكانية،

---

[1] مختار، علي أبو غالي (1995) المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، عدد196، الكويت، ص77.

[2] مختار، المدنية في الشعر العربي المعاصر، ص78.

فهي أكثر من مجرد جزء من أجزاء المجتمع، إذ تمثل حقيقة اجتماعية تعبر عن الممارسات الجمعية للسكان الذين يعيشون ويعملون معاً .

وقبل الولوج إلى الدراسات التي تناولت المدينة في أعمال الرزاز لابد من استحضار شهادة الروائي نفسه عن المدينة "في حياتي قطبان: الأول تجربتي السياسية بكل ما انطوت عليه من اهتمامات مركزية وشمولية والثاني عمان وإذا كانت الروايات الثلاث الأولى تتحدث عن القطب الأول، فإن الروايات الثلاث تتحدث عن عمان بكل ما تتضمنه من رموز وشخصيات هامشية وغير هامشية.... وعمان هي مدينة التفاصيل التي لا تستطيع أن تتحد في سياق القضايا الكبرى....إنها التفاصيل تبقى معزولة عن بعضها البعض، ولكنها لا تشكل لوحة كلية"[1].

على سبيل التعميم عن المدينة جاءت مقولة فيصل درّاج "يركز الرزاز في رواياته على بيروت لأنها مدينة الحلم العربي، ومنبر الحرية وملاذ السياسيين الهاربين من آلة القمع في المدن العربية الأخرى، وتظهر بيروت مسرحاً للحرب الأخيرة التي استمرت سنوات طويلة بين التنظيمات المتناقضة، فغدت بيروت مدينة محترقة، وأصبحت مدينة كواتم الصوت بعد أن كانت مدينة الوعي الحالم"[2] وعلى النحو الذي سلكه درّاج عن مدينة بيروت وأنها الحلم الذي تحول إلى كابوس، حذا حذوه عوني صبحي الفاعوري[3] عندما تحدث عن اجتياح بيروت سنة 1982م وعدّها من العوامل السياسية المؤثرة في الرواية في الأردن، وعند مؤنس نفسه هي المدينة التي ترفض أن تموت رغم كل القنابل والصواريخ والحرائق.

ويلاحظ أن درّاج في تناوله للمدينة ركز على المكان المحدد جغرافياً بيروت باعتباره مكان عاشه مؤلف الرواية وبعد ان ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال؛ لذلك ابتعد الروائي عن وصف هذه المدينة خاصة أن بيروت جسدت مرحلة نضالية ارتبط بها يوسف في (اعترافات كاتم صوت) قبل عودته إلى عمان، بالإضافة إلى أثر

---

[1] عبد الخالق، (غسان، الزمان، المكان، النص)، ص100.

[2] درّاج، فيصل (1994م) الرواية والمجتمع المدني، أوراق ملتقى عمان الثقافي الأول، عمان، ص168.

[3] الفاعوري، أثر السياسة في الرواية الأردنية، ص46.

الحرب الأهلية في لبنان عامة وبيروت خاصة، أي أنها مدينة الحياة الخطرة التي عاشتها شخصيات الراوي.

ويرى عبد الله رضوان أن موقف المبدع في المنطقة العربية تجاه المدينة لم يأتِ نتاج تطور الواقع المادي، بل جاء نتيجة لخصوصية بنية المجتمع العربي المشوّهة، بالإضافة إلى إشارة عبد الله رضوان إلى حداثة مدينة عمان التي لم تأخذ خصوصيتها إلا بعد اعتمادها عاصمة المملكة الأردنية الهاشمية في القرن العشرين، كما أن الأصول المكانية التي ينتمي إليها مبدعونا في الغالب هي أصول قروية لذلك شاع التركيز للمكان القروي على حساب المديني في نتاج مبدعينا.

ومثلما انحاز عبد الله رضوان[1] لأعمال مؤنس الرزاز الروائي الأردني انحاز أيضاً إلى مدينة عمّان في حديثه عن التحول المديني في الرواية الأردنية وأول إشارة له كانت حول موقف مؤنس العام تجاه المدينة، هذا الموقف الذي برز واضحاً في مجموعته القصصية (النمرود)ومثل عليها بـ (قصة الفارس المدجّن) فمتعب القحطاني ما إن يستقر في المدينة حتى يفقد أصالته ويضيع منه حس الفروسية وأخلاقها ويتعلق بما توفره المدينة من خدمات،فالباحث جعل المدينة في هذه القصة رمزاً لاستلاب القدرة على الفعل لدى الإنسانحيث تنعدم البراءة ويتراجع الحس الإنساني المتمرّد وهذه أول لعنة من لعنات المدينة.

ثم خلص عبد الله رضوان إلى مجموعة من الملاحظ عندما بحث في صورة عمّان في روايات الرزاز ومنها[2] :

1. الابتعاد عن ذكر المكان مباشرة في عمله الروائي الأول (أحياء في البحر الميت) والاستعاضة عنه بذكر (مسقط الرأس)وا بقاء الإحالة للمكان عائمة وهو أقرب إلى أسلوب (التقيّة) حتى لا يقع في محظور المكان وبخاصة أن الرواية تتحدث عن الموضوع السياسي القمعي.

---

[1] رضوان، عبد الله (2003م) البنى السردية (2)، نقد الرواية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ط1، ص505.

[2] رضوان، البنى السردية (2)، نقد الرواية، ص508.

2ذكر عمان بعمومية مضبّبة في رواية (اعترافات كاتم صوت) مع أن جزءاً من الحدث وبخاصة ذلك المتعلق بحياة الابنة في بيت الخال يتم في أحد أحياء عمان ويقصد الباحث من هذه العمومية التصوير الاجتماعي لواقع الأسرة ذات الأصول الأرستقراطية، مع الإشارة إلى التغيرات الاجتماعية السياسية لحالة الشباب المتردية في عمان الغربية.

3. التعامل مع المكان الأردني مباشرة وبقصدية في (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) مع إبراز خصوصية عمان المدينة والمجتمع بإشارات مباشرة لوجود مزيج من السكان في عمان من عرب البادية والريف والفلسطينيين والشيشان والشركس والأرمن والأقليات النازحة في بداية القرن العشرين، التي تداخلت معاً لتشكل مع الحلم القومي الشعب الأردني.

4. وخصوصية المكان في (جمعة القفاري) جاء على نمطين الأول المكان الجغرافي، الأردن مثل عمان، جبل النظيف، جبل النزهة، عمان الغربية وغيرها، والثاني المكان الروائي الذي يتداخل فيه المكان الجغرافي مع زمن السرد بحيث يصبح الانسجام قائماً بين زمن السرد ومكان السرد.

ويرصد عبد الله رضوان صورة المدنية في أعمال الرزاز فيراها ملعونة لديه في جميع الحالات، فكما صب مبدعو أوروبا في زمن ما لعنتهم على المدينة وضجيجها وازدحامها واختناقاتها وغياب الطهر والنقاء وقيم الفروسية فيها، صب الرزاز مثل تلك اللعنات على المدن والعواصم التي تنقّل فيها وعرفها، وهذا يعني أن المكان الروائي الأردني في نصوص الرزاز جاء ممتلئاً بمحمولاته المرجعية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

أمّا منى محيلان[1] فقد درست المكان في الروايات التجريبية دراسة مفتوحة، والمكان اتخذ قيمة في الروايات التجريبية من خلال علاقة الشخصيات به وصنفت الأماكن في الروايات على النحو التالي:

1.الأماكن غير المحددة جغرافياً مثل العاصمة عمّان، المدينة، مسقط الرأس وغيرها.

---

[1] محيلان، التجريب في الرواية الأردنية(1960-1994)، ص161-162.

2.الأماكن المحددة جغرافياً وهي عمّان، بيروت، بغداد وغيرها.

3. الأماكن العامة: وهي الشوارع والطرق والحدائق العامة...

4. الأماكن الخاصة: البيت وما فيه من غرف وساحات.

5. أماكن العلم والثقافة: ومنها المدرسة والجامعة والمكتبة.

6. أماكن العمل.

7. الأماكن المعادية مثل السجن والمخيم، والملجأ ودوائر المباحث والمخابرات والمصح العقلي، بيت الدعارة.

ورغم هذه التصنيفات التي ذكرتها محيلان إلا أنها لم تتوقف في دراستها إلا عند النوع الأول والثاني والرابع واختارت من النوع الثالث الشوارع والطرق لحضورها في الرواية.

وبعد تطبيقها للمكان على الروايات التي تناولتها ذكرت "أن المكان في معظم الروايات مستحضر من ذاكرة الشخصية، ومرتبط بمعاناتها وآلامها حين أقامت في ذلك المكان، وهو حاضر من خلال التجربة التي عاشتها الشخصية فيه وبالتالي فإن ظهور المكان يرتبط بالزمان في السرد ومن هنا كان التنقل بين الأمكنة المتباعدة، فحين يتحول الزمن في السرد إلى الماضي تظهر الأمكنة التي أقامت فيها الشخصيات في ذلك الوقت لما لها من ارتباطات نفسية، وعندما يعود السرد إلى الزمن الحاضر يظهر المكان الذي ترتبط فيه الشخصيات بحاضرها، ومن هنا كانت العلاقة زمكانية، وشكل المكان في بعض الروايات تحدياً للشخصيات كالبيت الزجاجي في اعترافات كاتم صوت، وبيت المناضل عبد الرحيم في (الذاكرة المستباحة)، بالإضافة إلى توظيف المكان في إطار الطرح العام للرواية أو قد يكون مرتبط بتجربة الروائي نفسه"[1].

لقد اعتمدت محيلان في در استها على (جماليات المكان في الرواية العربية)[2] لـِ (شاكر النابلسي) وبالذات جماليات المكان في أعمال غالب هلسا خاصة عندما

---

[1] محيلان، التجريب في الرواية الأردنية(1960-1994)، ص181.

[2] النابلسي، شاكر (1994م) جماليات المكان في الروايات العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص(245-258).

صنفت الأماكن في الروايات التجريبية فهي اعتمدت في تصنيفها على ما ذكره النابلسي من المكان المجازي والمكان الهندسي والمكان كتجربة معيشة.

وفي دراسة (بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردنية) (1967-2003م)لـ (رامي أبو شهاب) التي درس فيها الشخصية الرمزية من خلال علاقاتها بالعناصر السردية، وقد تشكلت الشخصية عنده في ثلاثة مطالب: الأول الفضاء الحكائي وفيه أبرز أثر الشخصية في تشكيل الفضاء الحكائي وقصد به الفضاء الجغرافي والفضاء المعمى والفضاء النصي، وفي الثاني عرض للأثر الذي أحدثته الشخصية الرمزية في الزمن الروائي، وفي الثالث تناول اللغة الروائية وتشكيلها الناتج عن البنية الجديدة للشخصية، واعتمد الباحث على المناهج الحديثة في دراسته خاصة البنائية والسيميائية، ولكن هذه المناهج لم تظهر بوضوح أثناء دراسته للشخصيةو على ما يبدو أنه اعتمد على الناحية الوصفية، وابتعد عن إصدار الأحكام المعيارية إلا ما جاء خادماً للجانب الوصفي فيها.

لذلك جاء الفضاء المكاني غائباً فاقداً للكثير من خصوصيته بينما جاء الفضاء النصي متميزاً بخصوصيته المستمدة من الشخصية الرمزية. رغم اعتماد الباحث على الكثير من الدراسات التي تناولت الموضوع من الناحية الفكرية والفنية.

وفي طرح (رامي أبو شهاب) للمكان الجغرافي في الرواية يقول "إن الروايات الأردنية تتخذ في تشكيلاتها المكانية منحى ً قلقاً ، يعكس حالة من عدم القدرة على ضبط الشكل الجديد المتوافق، وبنية الشخصية الرمزية، حيث نجد تعمية كاملة للمكان في بعض الروايات، ولكن هذه التعمية تخترق في عدد من الأعمال إذ يظهر المكان فيها حيزاً تتحرك الشخصيات في إطاره، مما أضفى على العمل صفة الواقعية في بعض جوانبه رغبة من الروائيين بالإبقاء على صلته بالواقع ولو كانت بسيطة جرياً وراء هدف ما"[1].

وقد حدد (أبو شهاب) في دراسته التشكيلات المكانية التي شكلت فضاء ً عاماً للروايات ومنها مذكرات ديناصور وتشكيلتها المكانية في عمّان، بيروت، المنزل أي

---

[1] أبو شهاب، رامي (2008م) بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردنية(1967-2003م)، منشورات أمانة عمّان، ص158.

أماكن ذات مرجعية و اقعية، ثم إن الضغط الممارس من قبل واقعية المكان وتحولاته، حاضر بقوة في الرواية،فتحول المكان مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتحولات الشخصية، فعبد الله الديناصور مازال يذكر عم ّان القديمة، قبل أن تصيبها التحولات والتغيرات التي لم يستطع أن يستوعبها، لذلك تغيرت المدينة وبقي عبد الله كالديناصور المنقرض يعيش في عالم ليس عالمه، والهدف من إظهار المكان الجغرافي ليس جعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل ومطابق لمظهر الحقيقة، بل الكشف عن الفضاء الثقافي المحيط بها، الذي كان سبباً في إبرازها بشكلها الجديد على صعيد المضمون والشكل الفني في حقبة زمنية معينة، وهذا الطابع الثقافي هو المسؤول عن إسقاط المكان بمرجعيته الواقعية في الروايات.

وتفسير (أبو شهاب) للواقعية هنا يطابق ما قالته جوليا كريستيفا عند دراستها للتعالق النصي بين الرواية والمعطيات الثقافية المحيطة بها، وقد أطلقت عليه مصطلح (الإيديولوجيم) وعرفته بأنه "الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها (مادياً) على مختلف مستويات بناء كل نص، تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية"[1] وحتى تعمية المكان والمبالغة في وصفه حتى يطغى على الشخصيات وتفقد أهميتها، فيغدو الوصف للفضاء الجغرافي مفتوحاً وقابلاً للتأويل والحيرة، حيث لا يقصد به التمهيد للحدث أو جعله ديكوراً ، إنما يتحول إلى معنى بحد ذاته من خلال عملية الإسقاط النفسي والفكري الذي يمارسه على شخصيات العمل ما هو إلا تكرار لما قاله حميد لحمداني، "لابد من أن يكون لكل عمل روائي حيز، أو مكان تتحرك فيه الشخصيات، ويتشكل من خلال عملية خلق خيالي يقوم بها الكاتب من خلال الكلمات"[2]

والظاهر أن كلاً من دراسة (منى محيلان) و(رامي أبو شهاب) تلتقيان في رؤيتهما للمكان من حيث جغرافية هذا المكان وأنه مستحضر من ذاكرة الشخصية،

---

[1] كريستيفا، جوليا (1997م) علم النص، ط1، ترجمة فريد الواهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ص22.

[2] لحمداني، حميد (1993م) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص65.

ومرتبط بمعاناتها وحاضر من خلال تجربتها فيه، بالإضافة إلى الاعتماد على المرجعيات الفكرية عند التطبيق والتحليل لدراسة المكان، على عكس دراسة عبد الله رضوان القائمة على التشخيص العام للمكان والانحياز إلى مدينة عمّان.

وحديث النقاد عن المدينة في روايات مؤنس الرزاز هو كلام عن المدينة، كلام يؤلفه الروائي عن المدينة وتنطق به الشخصيات لصالح ما، وتوصف به الأحداث لغرض ما (والكلام عن المدينة) هو كلام المؤلفين عنها شخصياً ، والكلام عن المدينة يختلف عن (كلام المدينة)[1] أي الكلام الذي تنتجه المدينة.

لذلك ترتكز رؤية النقاد للمدينة من خلال مدينة عمان على الأغلب وارتبط الحديث عن عمان بالحديث عن الشخصيات حتى التحولات المرتبطة بالمكان ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بتحولات الشخصية مثل عبد الله الديناصور الذي مازال يذكر عمان القديمة قبل أن تصيبها التغيرات التي لم يستطع أن يستوعبها لذلك تغيرت المدينة وبقي عبد الله الديناصور المنقرض. أي التركيز على المدينة وفق أبعادها الحضارية ولكن الأمر قد يصل إلى الإحالة التخيلية بين الفضاء الواقعي والفضاء الروائي أي استراتيجية اللاتعيين في المدينة الروائية كما ظهر عند مؤنس الرزاز في رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) التي سماها بـ (شبه مدينة الضاد) فهذه المدينة التي لا تتعين باسم مدينة بعينها هي المدينة الروائية وهي قبل كل شيء عالم من الكلام، سواء كانت انعكاساً أو انزياحاً .

ولكن الدراسات التي تناولت المدينة في أعمال الرزاز كانت قليلة وسطحية ولم تأخذ في اعتبارها التحولات السياسية والاقتصادية التي طرأت على المجتمع العربي، ولم تشر إلى تفضيل الحياة في الريف أو المدينة رغم تحميل المدينة كل السلبيات الطارئة على المجتمع العربي.

2. الأسرة

جاءت الدراسات حول الأسرة قليلة، سواء في الأدب العربي بشكل عام أم في أدب الرزاز بشكل خاص، ونحظى بدراسة واحدة لياسين النصير بعنوان الأسرة بوصفها

---

[1] النصير، ياسين (2008م)ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1.

بنية صيانية : قراءة في رواية "اعترافات كاتم صوت" لمؤنس الرزاز، وقد عدّ الباحث الأسرة مفردة من مفردات البنية الاجتماعية للرواية، لذلك اتكأ الباحث على هذه البنية وهي الوحيدة التي تمتلك التداخل بين القوى الصيانية، والقوى التدميرية، التداخل يعني الحضور الكلي لفاعلية الاثنين على أرضية الوقائع والأحداث.

ودراسة ياسين النصير كانت على شكل مقالات نقدية في القصة الأردنية والرواية كان الهدف منها تحقيق رغبة الكثير من المثقفين العراقيين والعرب إلى أن تصبح الكتابة القصصية والروائية أكثر التصاقاً بالواقع العربي، وأشار الباحث إلى إلحاح غالب هلسا عليه في مسألة أن يقرأ التاريخ العام والخاص لأي بلد من خلال أدبه، لذلك أهدى الباحث مقالاته لثرى غالب هلسا المناضل والمبدع الذي عرفه أول ما عرف خارج وطنه، وأهداه أيضاً للإخوة المبدعين في إربد الذين مدوا أيديهم وأفكارهم لإظهار مجموعتهم التي أراد من خلالها رد دين في عنقه للأدباء الأردنيين، عندما بذلوا جهداً من أجل معالجته في المستشفيات والعيادات الطبية.

وياسين النصير على ما يبدو اعتمد في مقالته على ما اختمر في ذاكرته دون الإشارة إلى المرجعيات الفكرية التي استند إليها لذلك خلت مقالاته من الإحالات الهامشية.

وبنية التدمير في رواية (اعترافات كاتم صوت) عند النصير ما هي إلا صراع بين خصمين يدينان بمنهج فكري واحد وهذا دليل على أن الصراع بحد ذاته أداة معرفية يستخدمها المؤلف لرؤية هذا المنهج من الداخل، لكن الخصمين لا يتجاوران في النص، ولا يتنافسان، وإنما حوارهما قد حسم قبل بدء الرواية وما الرواية إلا سرد لما جرى بعد اتخاذ الخصمين موقفين متباينين، حيث أشار الباحث إلى أن الرواية تحدثت عن حزب ما استولى على السلطة في بلد ما ولم تسم الرواية البلد ولا الحزب ولكن الحزب بعد فترة عانى من تداخل تركيبته الفكرية، فثمة تيار فيه يدعو إلى الانفتاح على العالم وعلى القرن الحادي والعشرين وعلى المادية الجدلية، وثمة تيار يريد تكريس الهيمنة والإبقاء ضمن فكر العصبة لذلك بدأت الرواية بعد أن حسم الجدل لصالح الحزب فأعدم من عارضه ووضع الإقامة الجبرية على بعض قادته ثم غيّر من غيّر، واستبدل من استبدل، ولما كان تدمير السلطة خارجياً وداخلياً معاً ، فقد

ابتدأت الرواية في فصلها الأول (مدارات الصدى) على أربعة أصوات محاصرة في بيت معزول في الضواحي، وقد قطع كل سبيل للاتصال بهم وهذه هي مأساة الوجود بذاته أي المأساة التي يعرف فيها البطل التراجيدي مصيره مسبقاً ، وهذا الوعي بالمصير هو الموجود بذاته فكيف إذا وصل هذا الوعي إلى أسرة الختيار، فإنه يصبح وعياً جماعياً يصونون به أنفسهم من القوى التدميرية الخارجية والداخلية.

لكنهم لم يستطيعوا المواجهة فيتسرب التدمير إلى أنفسهم وتصبح ثنائية الماضي / المستقبل هي الفاعلة في مخيلة الرجل القيادي ثم تتبع هذه الثنائية لتشمل ثنائيات أخرى ثنائية الحضور والغياب أي حضور الرجل القيادي وأسرته محجوزين، وغياب ابنه أحمد.

والتدمير على حد تعبير (النصير) لم يقف عند الأسرة بل امتد إلى الملازم الذي يحرس البيت، ويصادر ما يكتبه الأب وا إذ يعم التدمير بيت الرواية وتسمح الجهات المعنية لأم أحمد وأخته بالسفر إلى عمّان لاستقبال جثة أحمد ومن هذه اللحظة يرى الباحث أن الرواية لا تستمر إلى ما لا نهاية في تتبع ما تفعله القوى التدميرية الداخلية والذاتية، فلقد وصلت المواقف إلى حد القتل والإلغاء وضياع التفكير العلمي والأحلام من اجل الانحياز إلى الحياة، فالبناء الروائي عند الباحث شأنه شأن أي تفكير علمي فلسفي ينهض من داخله بنى صيانية يواجه بها قوى التدمير، لأن التدميرية مهما كان بعدهاوفكرها وكيفما كان هدفها تصبح بنائية وا إن أتت على الركائز الفكرية القوية، ثم حدد الباحث مفردات البنية الصيانية من خلال وعي الصياني الجديد بالمكان الذي نشأ بعد رجوع أم أحمد وابنتها إلى عمّان لاستقبال جثمان ابنها.

والنصير لا يقف عند المضمون كبنية تدميرية صيانية[1] بل تجاوزها إلى فنية الرواية وقال "لعلها من الروايات القليلة التي اعتمدت سردية متعددة ضمن وحدتها

---

[1] الصيانية والتدميرية: مفهوم نقدي، فلسفي الجذر، يعتمد على رأي شخص، مفاده، أن الفلسفة العربية الإسلامية منذ أن نشأت وحتى اليوم هي فلسفة صيانية، لاعتمادها التام على القرآن والسنة والحديث، لكنها تنشأ من داخلها قوى تدميرية تؤمن بالفلسفة نفسها، وبمبادئها وبمكوناتها، وتحاول هذه القوى إما تصحيح ما ثبت من تلك الفلسفة، وأما تثوير مقولاتها بما يتلاءم وتطور العصر،

فالنص الذي يخترق بصيغ سردية غير روائية أو قصصية كالشعر والمسرح والكولاج والانتقالات الزمنية المكانية المتباعدة يصبح نصاً مدمراً ببنيته ولذلك تعد المحافظة على الوحدة النوعية للسرد بمثابة بنية صيانية متماسكة"[1]

وفنية الرواية عند النصير تسير في ثلاثة خطوط سردية[2]: القسم الأول هو اعتماد الأصوات المتعاقبة، وقد مثل عليه بالقسم الأول من الرواية وبخاصة تلك السرديات التي بثتها الأسرة داخل البيت المحجوزين فيه فكل فرد كان يبحث عن صوته فيه، وكل فرد كان يلتقي بالآخر من خلال المعلنات الخارجية، وأما التأمل والتفكير فكان ذاتياً .

القسم الثاني: يعمق فيه النصير صيانية البناء الروائي من خلال أحمد ويوسف وسيلفيا بالتداخل أو بالانفراد وبرغم التطويل اللا مبرَّر في شرح أبعاد العلاقات وظلالها إلا أنه داخل لعبة البحث عن الصوت الخاص للشخصية.

وفي القسم الثالث: يرى النصير أن السرد تجاوز تعدد الأصوات والعزل بين الخاص والعام فيها وتحويلها إلى أصوات مستقبلية يمكن أن تنبت أرضية خضراء في

وهنا يحدث التصادم الذي لابد منه، فالقوى التدميرية التي تعتمد السلاح نفسه ضد القوى الصيانية تسعى لأن تواكب التطور الإنساني والتاريخي العام دون أن تفقد ثوابتها الفلسفية أو الفكرية، بينما تسعى القوى الصيانية إلى الثبات ومن ثم التحول الميداني البسيط مرممة بهذا السعي ما اختل توازنه، وموجودة في الوقت نفسه ما يسند تحولاتها الموضعية من مقولات وآراء قديمة...و هكذا يستمر الجدل بين القوى الصيانية والتدميرية تاريخياً، وعُرِفَ هذا الجدل بجدل الموضعة وهكذا كانت الحركات الثورية في الإسلام: الزنج– القرامطة–البابكية، ليست إلا تدميرية مؤمنة بالفلسفة نفسها، ولكنها كانت ترى وتفسر بطريقة مخالفة للقوى الصيانية – الرسمية مما جعل من القوى الصيانية أن تشحذ أسلحتها لتدمر به تلك القوى، ثم ترمم نفسها باستخدامها تحولات القوى التدميرية كي تستمر تاريخياً .... إذ هو جدل الموضعة الذي يؤمن بمقولاته كلا الطرفين الصياني والتدميري، وكأنهما وجهان لعملة واحدة، ولذلك حمل النتاج العربي كله هذه الجدلية كجزء من بنية فكرية–اجتماعية–اقتصادية–فلسفية شاملة. انظر: النصير، ياسين، التجربة والوعي، دراسة في القصة الأردنية المعاصرة، دار الكرمل بدعم من وزارة الثقافة، ط1، عمان، ص47.

[1] النصير، التجربة والوعي، دراسة في القصة الأردنية المعاصرة، ص44.

[2] النصير، التجربة والوعي دراسة في القصة الأردنية المعاصرة، ص44.

الصحراء العربية، لذلك وصف الباحث أصوات سناء ومراد والمؤلف بأنها أصوات متعددة تقول حواراتها وتداعياتها وسردياتها دونما أن تطلب من الآخر سماعها أو الأخذ بها.

ومن الجدير بالذكر أن النصير كان مدركاً كل الإدراك لمفهوم الأسلوبية البنائية عندما تمكن من تجسيد العمل الروائي وفق البنية الصيانية الداخلية والخارجية معاً للأصوات، تلك البنية التي عبر بواسطتها لغوياً عن معاناة جيلين في فترة قصيرة من الزمن، بالإضافة إلى فكرة الانطلاق من النص كونه يمتلك كل الأدوات النقدية الإبداعية، والصيانية والتدميرية مفهوم فلسفي يوازي الأسلوبية البنائية ويقوم هذا العنوان على ثنائية طرفها الأول البنيوية وطرفها الثاني الأسلوبية، فالبنيوية منهج قار في مباشرة النصوص الأدبية، والأسلوبية منهج مستحدث في مباشرة النصوص الأدبية كذلك ويفهم من هذه الثنائية الموحدة في العنوان أن هناك اتجاهاً أسلوبياً يعتمد الأسس البنيوية ومنطلقاتها في مقاربة النصوص وتحليلها "والبنيوية هي أساس الأسلوبية ولها اتجاهات متعددة، ولا يعني أن الأسلوبية امتداد للبنيوية"[1].

ويؤكد تناول النصير الأسلوبي البنائي معاينته للقوى الاجتماعية التدميرية حيث وجدها قوية في البداية، وشرسة ملحة في وسطها، ثم متلاشية أو هامشية في آخرها، وعلى الضد من ذلك وجد القوى الصيانية، قوية في أولها، ضعيفة في وسطها، ثم قوى جديدة ومتطلعة في آخرها، وهذا يعني أن مجتمع الرواية بتركيبته الأسرية الطاغية كان مجتمعاً صيانياً؛ لأن قوى التدمير لم تنشأ من داخل الأسرة وإنما نشأت من المحيط الخارجي.

وفي دراسة (محمد معتصم) الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين التي اعتمد فيها على تحليل الروايات وفق الجانب المضموني وأشار في دراسته إلى أن الرزاز كتب الرواية من موقعين: موقع المجايلة وهو التزام الكاتب بالمرحلة التي نشأ فيها وتكون حسه الفني والأدبي، وموقع الكاتب المنخرط في قضايا وطنه وفي قضايا مصير أمته،لذلك لم يكن التجريب عنده لعباً بل كان تصوراً فرضته

---

[1] عبد الجواد، إبراهيم عبد الله (1996م) الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، ط1، ص176.

المرحلة الثقافية والأدبية العربية وكان موقفاً كذلك من التهديدات التي تحياها البلاد العربية واختصرها الباحث في سؤالين مهمين هما: سؤال الهوية وسؤال المصير، وهما سؤالان متلازمان.

ويؤكد محمد معتصم أن لدى مؤنس الرزاز إحساساً حاداً جهة العائلة ويكاد تصوره هذا يكون مطابقاً بدرجة كبيرة لإحساسه الحاد كذلك بأمته ووطنه، وما يجلل إحساسه هو الخوف من المستقبل وهاجس المصير ومثل هذا الإحساس لا يكون إلا فجائعياً، متولداً عن الشعور بالوحدة، وللعائلة وللدفء الاجتماعي مكانتهما في الرواية عند الرزاز، وشخصياته شديدة الحساسية جهة هذا الموضوع؛ لذلك جعل الرزاز من شخوصه الروائية حالة اجتماعية ونفسية محاصرة بالكثير من التحولات التي عصفت بنظام قيمي متواضع ومتعارف عليه في هاوية بلا قرار، وعبرت شخوصه أيضاً عن حالة من الفزع والقلق الوجودي، والشعور الحاد بالاقتلاع والتهميش[1].

والدليل على اهتمام محمد معتصم بالأسرة وإحساسه القوي بالفاجعة وأن الإنسان مسكون بفكرة الاقتلاع جاءت دراسته عن الرزاز بعنوان (مؤنس الرزاز والإحساس المفرط بالحياة) وهذا العنوان يؤكد أن الرؤية الفجائعية موقف فكري وإبداعي من مرحلة زمنية كان فيها النهوض كحملٍ كاذب زاد من ثقل الشعور باليأس في الذات والذوات العربية.

ويتضح من العرض السابق أن الأسرة حظيت باهتمام الروائي في أحياء في البحر الميت، ومتاهة الأعراب وغيرهما، وقد اتسع مفهوم الأسرة ليشمل الأمة، بل إنه رمز للأمة بالأسرة، ولكن الدراسات حول شكل الأسرة عند الرزاز جاءت قليلة، وجلها، كما رأينا ألقى الضوء على (اعترافات كاتم صوت) وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن الحديث عن شكل الأسرة وتشكيلها يمكن أن يعكس تجربة الكاتب الذاتية وخصوصية العلاقة التي تربطه بوالده منيف الرزاز الطبيب المثقف، فتكون الرواية الفنية بامتياز حاملة لبعض المفاصل الزمنية أو المكانية أو الفكرية للكاتب أو من يتصل به.

---

[1] معتصم، محمد (2004م) الرؤية الفجائعية، دراسات نقدية، دار أزمنة، عمّان، ط1، ص179.

3. التدميرية:

أما العرض النقدي الذي قدمه إبراهيم أبو هشهش[1] فكان بمنزلةملخص لـ (اعترافات كاتم صوت) لمؤنس الرزاز في دراسة ألمانية بعنوان (تدميرية بشرية وعنف سياسي: دراسة حول رواية سيرة ذاتية للكاتب الأردني مؤنس الرزاز). وقد وجد أبو هشهش أن هذه الدراسة تعبر عن اتجاه جديد في الدراسات الاستشراقية في ألمانيا يتمثل في الاهتمام بالأدب الحديث الذي لم يكن معروفاً في أقسام الدر اسات العربية والإسلامية في الجامعات الألمانية بشكل عام، حيث كان اهتمام الدراسات في هذه الجامعات أساساً بالتراث العربي الكلاسيكي، الذي يجري عادة تناوله بالمناهج الفيلولوجية والتاريخية المقارنة المعروفة برصانتهام ّ أضاف الباحث أن هذه الدراسة تمثل اتجاهاً جديداً في منهج النظر يتجلى في الانفتاح على المناهج النقدية الحديثة والابتعاد عن الأساليب الفيلولوجية التقليدية، إضافة إلى صلة أصحاب هذه الدراسات المباشرة تجعل الدراسة من خلال معرفة مباشرة بالأدباء والنقاد العرب، مما جعل هذه الدراسات ترجع أيضاً إلى المراجع الثانوية العربية، وهو أمر كان يتم تجاهله عادة في الدراسات الاستشراقية التي تعتمد أساساً على إنجازات المستشرقين حول التراث العربي باللغات الأوروبية حصراً .

وتضمن ملخص أبو هشهش أن مؤنس الرزاز واحد من الكتاب الأردنيين القلائل الذين لاقوا اعترافاً أدبياً خارج حدود الأردن، ورواية اعترافات كاتم صوت هي محاولة مكثفة في فن الرواية لدمج عناصر بيوغرافية وأتوبيوغرافية مع أحداث قصصية متخيلة عبر طرائق قص متعددة المنظور؛ فقد استدخلت الرواية عناصر من السيرة الذاتية بالإضافة إلى تبني عناصر من كتاب (تشريح التدميرية البشرية) للفيلسوف إر يش فروم المعالجة الأدبية لموضوعة الاضطهاد مع نظرية حول نشوء العدوانية الإنسانية، محاولاً بذلك الكشف عن نشوء العدوانية الفردية والاجتماعية لدافعية ممارسة القمع، وذلك من خلال دراسة شخصية قاتل محترف هو يوسف لبفة ً على مفهومي

---

[1] أبو هشهش، إبر اهيم (2004م)اعترافات كاتم صوت لمؤنس الرزاز في دراسة ألمانية ملخص، عام على الرحيل سنوية مؤنس الرزاز، رابطة الكتّاب الأردنيين، وزارة الثقافة، عمّان، ص13.

فروم للتدميرية البشرية مثلما تتمثل في الشخصية السادو- مازوشية من جهة، والشخصية النيكروفيلية من جهة أخرى[1].

ويضيف أبو هشهش في ملخصه أن جاذبية رواية اعترافات قد ازدادت لديه بعد أن وقف فيها على نص من رواية سيرة ذاتية ألمانية، صدرت في برلين عام 1930م بعنوان (المنبوذون) أو (المحتقرون) للكاتب الالماني إرنست فون سالومون.

وانصب ملخص الباحث على المقارنة بين الدراسة الألمانية التي ركزت على الاتكاء على كتاب فروم في التدميرية والدراسات العربية التي صبت جل اهتمامها على خصوصية الرواية الشكلية ضاربة صفحاً بشكل تام عن أهمية إريش فروم فيها وعدم وقوفهم عند الأبعاد البيوغرافية والأتوبيوغرافية في الرواية والانشغال بمضمون الرواية. كيف استطاع مؤنس الرزاز تقديم مسألة الطغيان السياسي بوصفه ظاهرة كونية ضمن سياق تاريخي محدد؛ لذلك توجه اهتمام الدارسين العرب إلى المصادر التراثية الكلاسيكية التي وظفها مؤنس في الرواية.

وحسب ملخص (أبو هشهش)للدراسة الألمانية أنه التقى بمؤنس عدداً من المرات وله يدين الفضل في الإشارة إلى استناد (اعترافات) إلى الرواية (في قبوي) لدوستوفسكي والإشارة إلى ترجمتها العربيةوا إلى كتاب (تشريح التدميرية البشرية) لإريش فروم، إضافة إلى مده بمعلومات شخصية قيمة عن حياته وأسرته وتجربته السياسية. ولكن يؤخذ على الباحث عدم تتبعه لمواطن التدميرية البشرية التي جاءت في دراسته الألمانية ليؤكد اعتمادها على كتاب فروم[2].

وفي مقالة نقدية لـِ (فخري صالح)[3] بعنوان (عن تجربة مؤنس الرزاز الروائية وأطروحة الانهيار) يشير الباحث إلى أن (أحياء في البحر الميت(ليست مجرد باكورة

---

[1] أبو هشهش، اعترافات كاتم صوت لمؤنس الرزاز في دراسة ألمانية ملخص، عام على الرحيل سنوية مؤنس الرزاز، ص15.

[2] أبو هشهش، اعترافات كاتم صوت لمؤنس الرزاز في دراسة ألمانية ملخص، عام على الرحيل سنوية مؤنس الرزاز، ص15.

[3] صالح، فخري، (2004)، عن تجربة مؤنس الرزاز الروائية وأطروحة الانهيار، عام على الرحيل سنوية مؤنس الرز از، إعداد رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، وزارة الثقافة، ص53.

روائيـة، بـل هـي عمـل تأسيسي وجـد فيـه بـذور أعمـال الـرزاز التـي وسـعت مـن أفـق أطروحـة الانـهيار وأقامـت من الشخصيات والأحداث والأفكار برهاناً علـى صحتها في الرواية والواقع، وكان مؤنس مسكوناً بهذه الأطروحة يحاول تجسيدها في عمله الروائي والتعبير عنها في مقالاته الصحفية حتى تمكنت منه وأصبحت هاجسه في الحياة والكتابة، ولكن في اعترافات كاتم صوت يرى الباحث أن الرزاز يعيد تركيب أطروحة الانهيار من خلال تحليل واقع المؤسسة الحزبية القومية التي تحولت إلى مؤسسة توتاليتارية مرعبة تأكل أبناءها، وتستبدل الحزب القائد بالقائد الأوحد، مؤدية إلى تبخر فكرة الثورة وعلاقتها بالجماهير التي ادعت أنها قامت من أجلها لذلك استعمل مؤنس تقنية تعدد الأصوات وزوايا النظر المتعددة للتعرف على تحولات السلطة وتوالد القمع وازدياد سطوته وتم ذلك من خلال إعطاء الكلام للقامع والمقموع والشخصيات المراقبة في الآن نفسه.

ويحمد لصالح فخري تتبع مسألة الانهيار في سبع روايات للرزاز والإشادة بمشروع مؤنس الروائي الذي كان شديد الطموح في بداياته وقد وضعته رو اياته الثلاث الأولى في الصف المتقدم من كتاب الرواية العربية؛ لأسباب تتصل برغبته المحمومة لكتابة رواية مختلفة في الوقت الذي يتواصل مع كتاب جيله والجيل الذي سبقه وهذه الإشادة تدفعني إلى القول إن ثلاثية الرزاز دفعت بالنوع الروائي إلى مقدمة المشهد الثقافي الأردني محرضة آخرين من كتّاب الرواية على إنجاز روايات تنسب إلى أفق الحداثة وتستخدم أساليب الرواية الحداثية وتقنياتها.

وفي الخلاصة استطاع أبو هشهش الإجابة عن سؤال: إلى أي مدى استطاعت (اعترافات كاتم صوت) أن تتبع بأدوات الرواية جوهر العسف السياسي؟ ويضع الفرضية القائلة بأن مؤنس في (اعترافات كاتم صوت) يرسم الابتزاز السياسي من زاوية نظر الصحفية مقدماً في أثناء ذلك دراسة لشخصية قاتل محترف، وذلك ليس حسب، لكي يصف الهوة الفظيعة التي تجلت له في تجربته السياسية، وا نما ليقدم تفسيراً لها أيضاً .

والتدميرية من منظور (أبو هشهش) و (فخري صالح) تكشف عن سؤال مهم: كيف استطاع مؤنس الرزاز تقديم مسألة الطغيان السياسي بوصفه ظاهرة كونية ضمان سياق تاريخي محدد؟

الفصل الثاني

البناء الفني والنقد

قبل الولوج إلى البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز لابد من الحديث عنه كروائي تجريبي أبدع في الرواية التجريبية التي تحتاج إلى جهد واضح في الكتابة والقراءة؛ لأنها تبنى على الأشكال الروائية السابقة، وتفترض معرفة مسبقة عند القارئ من حيث الشكل وتقنيات الرواية، والتجريب لا يكون فقط من أجل التجريب، بل هو حاجة ملحة وضرورية تحتمها ظروف النص الروائي، وطبيعة تكوينه، وشخصياته ومضامينه وروح تلك الشخصيات والأمكنة ونكهة زمنه القائم داخل بنية النص الروائي وهي التي تحدد أي شكل أو سرد أو بناء يتلاءم مع هذه الروحية داخل كلية هذا العالم الجديد الذي اسمه الروايةأو الرؤية كما يقول إدوار الخر ّاط، وهو من أهم الروائيين التجريبيين العرب، في كتابه مراودة المستحيل: المسألة ليست ولعاً قصدياً ومتعمداً بتقديم شيء جديد في ذاته، إنه شيء جديد ، المادة من ناحية وطريقة الكتابة من ناحية أخرى، المضمون والصياغة هي نفسها التي تخلق وتوجد هذا النوع من الكتابة فإذا كان جديداً فليس ذلك ذنبي ولا قصدي،وليس هذا اعتذاراً لهذا النوع بل فرحٌ باللقيا والاكتشاف أيضاً ، الاكتشاف الذي فيه المفاجأة[1]".

وتحاول الرواية التجريبية أن تجد شكلاً جديداً يعبر عن إنسان هذا العصر، هذا الإنسان المشتت والممزق الذي طحنت روحه الحضارة، وتكاد تطال كينونته، فليس من الممكن أن تستطيع أدوات أو وسائل العصر الماضي التعبير بدقة وأمانة عن الإنسان المعاصر، فالظروف التي يعيشها حالياً هي غير تلك الظروف، وأحلامه وآماله وإشكالاته، مخاوفه وقلقه وطموحاته، هي غير تلك التي كانت[2].

وتقوم فلسفة الرواية التجريبية على أن التجريب هو أساس الإبداع، وأن العمل الإبداعي متقدم بالضرورة على النظريات النقدية، بل هو سبب وجودها فهي تستند

---

[1] الخر ّاط، إدوار (1997م) مراودة المستحيل، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.

[2] صالح، عبد السلام (2001م) الرواية التجريبية من كتاب الرواية في الأردن، ص52، المفرق، جامعة آل البيت، ص227.

أساساً إلى الأعمال الإبداعية الجديدة التي هي بالأساس تجريبية في زمنها، فكان لابد من تطويع شكل الرواية التقليدية، وأخذها لمساحات أخرى وأشكال جديدة نابعة من تناقضات وتفاصيل هذا العصر، لكي تستطيع أن تعبر عنه بشكل أفضل وأكثر حقيقية،والتجريب هو المحرك الحقيقي لمراحل تطور الرواية تاريخياً ، ولولاه لم تصل الرواية إلى هذه الفضاءات والتقنيات الجديدة[1].

ويقول رولان بورنوف، وصديقه، في كتابهما (عالم الرواية) : "الرواية التجريبية تتألف من حزمة من القوى الدينامية ومن المواد التي لا توجد أو لم تعد توجد في حالتها البحت، بل تصبح متضامنة ويتفاعل بعضها مع البعض الآخر، والرواية ليست مجرد موضوع أو قصة مغطاة قليلاً أو كثيراً ببعض الملابس، ولا هي حوادث متنوعة جمعت بشكل أو بآخر، بل هي عالم متميز مستقل ومعقد يجب البحث عن معناه من خلال الأشكال التي تؤلفه"[2].

وهدف الرواية التجريبية أنها تتطلع لأن "تقدم رؤية جديدة للوجود، تحاول أن تجيب عن الكثير من أسئلة الوجود، وهي تعرف أنها لا تقدم الحلول الشافية،ولا تدّعي الصواب المطلق، وامتلاك الحقيقة، لكنها تحاول زعزعة هذا البنيان المتين والمتماسك للرواية التقليدية، وتحاول جاهدة أن تقدم بعض تجاربها في البحث عن شكل جديد، وهي تعترف من اسمها أن محاولتها هذه ليست بالضرورة أن تؤدي إلى شكل نموذجي، لكنها بتنويعاتها تحاول أن تتلمس روح العصر وأن تكون أمينة في بحثها عن شكل يناسبها"[3].

إن بداية حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية تزامنت مع بدء حركة التجريب في مصر. فقد أشارت نبيلة إبراهيم[4] إلى أن ملامح التغير في القص الروائي في مصر بدأت في الستينات وترسخت في الثمانينات، كما تزامنت مع بدء حركة

---

[1] صالح، الرواية التجريبية من كتاب الرواية في الأردن، ص228.

[2] بورنوف، رولان (1991م) ريال أوئيلييه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤوون الثقافية العامة، بغداد، ص45.

[3] صالح، الرواية في الأردن، ص233.

[4] إبراهيم، نبيلة (1986م) قص الحداثة، مجلة فصول، مجلد6، عدد4، ص(95-97).

التجريب في القصة العراقية، وسنوات صدور الرواية التجريبية الأردنية يكشف عن بدء حركة التجريب في الستينات عقب هزيمة حزيران، وترسخها في الثمانينات والتسعينات.

والنزعة التجريبية التي ظهرت في الرواية الأردنية من خلال (أوراق عاقر 1968م)ـ (سالم النحاس) (وأنت منذ اليوم 1968م) لتيسير السبول سرعان ما أصبحت أظهر وأقوى لدى كتّاب الجيل الثاني جمال ناجي ومؤنس الرزاز، ومحمد طمليّة، وبدت ملامح التجريب عند مؤنس من الرواية الأولى (أحياء في البحر الميت) حيث أبانت مقدمة الرواية بقلم أحد الشخوص، وهو مثقال الزعل عن ذلك حين راحت تشير إلى أنها مجموعة أوراق غير خاضعة لأي ترتيب منطقي، وهي خليط متداخل من الأزمنة والأمكنة ومن النوم، واليقظة، والأحلام، والكوابيس والرؤى والهلوسة، إضافة إلى أنها مزيج من السيرة الذاتية والقصة، وتنتقل في فضاء قصصي يشمل القاهرة وعمان وبيروت ودمشق وبغداد، أي أن المكان فيها يستعصي على التحديد، كما تستعصي ملامح الشخوص فيها أن تظهر"[1].

وأشار فخري صالح إلى أن الرزاز في باكورته الروائية (أحياء في البحر الميت) حاول أن يحطم الشكل الروائي التقليدي الذي استقر في عمل نجيب محفوظ مكسراً بذلك الوحدة العضوية التي كان ذلك الشكل يقوم عليها فإذا كان نجيب محفوظ وعدد من الروائيين العرب الذين تأثروا به،قد حاول أن يبتدع شكلاً روائياً عربياً يأخذ فيه السرد مساراً خطياً ، وتتعرض فيه الشخصيات بملامحها النفسية والجسمانية الشديدة الوضوح، وتتوضح فيه صورتا المكان والزمان،فإن جيلاً جديداً من الروائيين العرب قد أخذ يبحث عن طرائق جديدة تمثل التجربة الجديدة المشظاة المتكسرة، وهم بمحاولتهم تكسير الشكل الروائي يحاولون التعبير عن تجربة عدمية وأجواء كابوسية تعصف بالإنسان العربي المعاصر[2].

---

[1] خليل إبراهيم (1994م) الرواية في الأردن في ربع قرن (1968–1993)، ط1، عمان، دار الكرمل للنشر.

[2] صالح، فخري (1993م) وهم البدايات، الخطاب الروائي في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، ص79.

وأما مفهوم التجريب ومبرراته في العالم العربي فقد أشار السعيد الورقي إلى الرواية التجريبية في إطار اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، فذكر التجارب التي حاولت العبث بالشكل الروائي المألوف، وهي الرواية التجريبية "وقد اندفعت تجارب هؤلاء الروائيين إلى ممارسة ألوان جديدة ومبتكرة وغير مقوقعة لتحقيق مفهوم ، الحقيقة الجديدة المكتشفة، ومن ثم تميزت هذه الأعمال بأنها أعمال فردية، تعكس وجهات نظر خاصة وتتسم بالجرأة وعدم التقيد بنظام أو اتجاه معين، وتصبح القواعد الروائية التي يهتدي إليها كل روائي هنا قواعد خاصة به لا يشترك فيها أحد في الغالب"[1] ، واتجهت الرواية التجريبية إلى تحكيم قوى الحدس في إعادة اكتشاف حقيقة الوجود، وحاول الروائيون التجريبيون أن يحققوا في أعمالهم حرية الفكر والشكل، ومن مقولة إن الإنسان متداخل في العالم على عدة مستويات؛ فإن البطل يبدو في الأعمال التجريبية غير منطقي في أفعاله وعالمه هو عالم التأمل الداخلي؛ ومن هنا ضاع من الرواية التجريبية كل ما هو منطقي، وصارت خليطاً من أشياء متنافرة هي مزيج من تلاحم الذهن بالذاكرة؛ وبالتالي سيطر الغموض على الرواية التجريبية.

إن التجريب لا ينفصل عن الحداثة وقد دعت خالدة سعيد إلى إسقاط النماذج وذلك من منطلق مفهومها للحداثة، والحداثة عندها"تحوّل معرفي سمته الأولى الانتقال من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحول أو الجدل"[2]. فالحداثة حالة دينامية تؤدي إلى التجاوز المستمر، وبالتالي هي نقيض التقليد أو المحاكاة، مما يعني إسقاطها للنماذج وهي نقدية تقوم على المراجعة الدائمة، وكل ذلك يتفق وطبيعة الإبداع من حيث هو فعل متجدد.

وعدّ مصطفى بدوي[3] الحداثة تطويراً لماضينا وسجلاً لواقعنا الحضاري. والأديب العربي المعاصر يلاحظ المأساة، والتشتت، والتحلل وانهيار القيم التقليدية، وضياع

---

[1] الورقي، السعيد (1982م) اتجاهات الرواية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص(315-320).

[2] سعيد، خالدة (1984م) الملامح الفكرية للحداثة، فصول، مجلد4، عدد2، ص32.

[3] بدوي، مصطفى (1984) مشكلة الحداثة، فصول، مجلد4، عدد2، ص(105-106).

الفرد في جهاز الدولة المعقد، وفقدانه لفرديته، وذلك لغلبة الآلة والتكنولوجيا، وللظروف السياسية التعسفية والاجتماعية والاقتصادية القهرية.

وربط كمال أبو ديب[1] حركة الحداثة بحركة التحرر القومي، والاجتماعي والثقافي والاقتصادي التي اجتاحت العالم العربي بعد منتصف القرن الماضي، وبدا له أن الحداثة مسكونة بالسلطة في بعديها السياسي والاجتماعي متجسدة في السيطرة الطبقية والاستغلال الطبقي والاستعمار، هذان البعدان لتجسد السلطة، وسحقها الإنسان هما من المكونات الأساسية للوعي الحديث "منهما تفيض الكتابة أدباً وغير أدب،شعراً وقصة ومسرحاً وروايةً"[2] وأدب الحداثة هو أدب اللا سلطة، أو رفض السلطة، ومن هنا انطلق أبو ديب في الربط بين الحداثة وسلطة النموذج، فالحداثة تعاني من قلق النمذجة بالقياس إلى القديم المتشكل المقنن الكامل، ومن الآخر الغربي الخارج عن نفسها وجذورها التاريخية. وقد تحركت الحداثة نحو العمق في مجاهيل داخلية، ساعدها في ذلك انقلاب جذري غربي المنشأ في معرفة الذات وتصورها تمثل في انتشار مفاهيم كاللاوعي، والأسطورة وأبعادها الفردية والجماعية والعلاقة الجدلية بين اللغة والفكر.

وعلى ما يبدو أن التجريبية انطوت على مختلف أطروحات التجديد والتحرر من الموضوعات السائدة، والتعلق بالتعبير في كثير من المجالات، وظهور مجموعة من التجارب الشكلية في الأدب وفي الآفاق الفنية الأخرى كالسينما واللغة وغيرها،وقد عدّ السعافين التجريب من المصطلحات الحديثة، التي دارت على الألسنة وتعززت بعد الحرب العالمية الثانية، وقد اتضحت صور هذا المصطلح في الغرب من خلال التنظير والتطبيقات الإبداعية، إلا أنه مازال يعاني في دراستنا النقدية التطبيقية، وفي فنونها وتقنياتها غير قليل من الفوضى.

وأشار السعافين إلى أن التجريب تجلى في فنون الأدب المختلفة خاصة القصة والرواية والمسرحية "وتمثل في الانقطاع الواضح عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي والالتزام بها، تلك التقاليد التي تمثلت بشكل واضح في الواقعية وصورها

[1] أبو ديب، كمال (1984م) الحداثة، السلطة، النص، فصول، مجلد4، عدد2، ص(39-40).

[2] أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص40.

المختلفة"[1]. إذ كانت الواقعية تصدر عن رؤية وثوقية واضحة للكون والوجود والحياة والإنسان والطبيعة من منطلق فهم مكتمل للعالم، كذلك بين ارتباط التجريب في بدايته بالكشوفات العلمية التي أحدثت انقلاباً معرفياً في الحياة الإنسانية، مثل كشوفات: فرويد في علم النفس التحليلي، واكتشاف عالم اللاوعي، وتطور علم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وما لعبته التطورات الاجتماعية والاقتصادية والتقنية، كل ذلك أسهم في تطور النظرة إلى مفاهيم الوعي والمعرفة والذات والواقع الموضوعي، وحدد السعافين خط سير التجريب وفق عاملين: أولهما: شعور الأديب بالإحباط في عالم غير مفهوم، وفي مجتمع ينقطع الاتصال معه فيكاد يستحيل فهمه،وثانياً : تعقد الحياة إذ صارت بحاجة إلى تحليل عناصرها من أجل فهمها وهو ما يمكن أن يختزل في عدم الوثوقية تجاه البعد المعرفي.

ومن الجدير بالذكر أن مصطلح التجريب مصطلح أحياه الناقد بعد مرور مئة سنة على ظهوره في الغرب، وهو مصطلح كما يعرفه مصطلح فضفاض تشمل ملامحه التيارات الإبداعية والنقدية مثل: الرواية النفسية والأدب الوجودي والرواية الحديثة إلى تيارات العبث واللامعقول ومسرح القسوة والبنيوية والتفكيكية وما بعد الحداثة، وغموض هذا المفهوم كما قدمه الناقد ينعكس على تحليله النقدي فهو يتناول روايات غالب هلسا على أنها ذات رؤية واقعية "تسائل الرؤية الوثوقية للرواية الواقعية التقليدية من الداخل منطلقة من آفاق التجريب"[2]، ويعتبر رواية (ماري روز تعبر مدينة الشمس) لـ (قاسم توفيق) على أنها ذات بناء تجريبي حيث تصطنع الأساليب الروائية الحديثة، ولكن مضمونها قريب من المضامين الواقعية التقليدية المتشكلة[3]، ثم يذهب إلى رواية (الكابوس لأمين شنار) ويحللها تحت عنوان الرواية والتجريب، ويعتبرها خطوة أولى في سبيل التجريب على الرغم من تزاوجها بين الأسلوب التقليدي في بناء الرواية وبين الأساليب الحديثة من هنا فنحن لا نستطيع أن نحدد مواصفات الرواية

---

[1] السعافين، إبراهيم (1995م) الرواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، سلسلة كتاب الأم في تاريخ الأردن، رقم31، عمان، ، ص(125–128).

[2] السعافين، الرواية في الأردن ، ص128.

[3] السعافين، الرواية في الأردن ، ص216.

التجريبية كما يراها الناقد ولا نستطيع أن نفهم ما الذي يعنيه وسط هذا الركام الهائل من المصطلحات والتصنيفات، وفي نهاية قراءتي لكتاب إبراهيم السعافين يمكن القول: إنه على الرغم من الجهد المبذول في إعداد الكتاب إلا أنه لا يقدم منهجاً واضحاً ومتماسكاً ودقيقاً للرواية في الأردن، وربما يعود هذا إلى انطلاق الناقد في تحليل الروايات المدروسة خاصة روايات الرزاز من التصنيفات العديدة ذات الدلالات غير المحددة، فجاءت الرواية النقدية هلامية يصعب القبض عليها، كما أن الناقد لم يحاول الإفادة من الكتب النقدية السابقة حيث لا توجد إشارة إلى مثل هذه الإفادة، والإشارة الوحيدة في الكتاب كانت في حاشية القائمة البيليوغرافية للرواية في الأردن التي تشير إلى الإفادة في إعداد القائمة من كتاب الدكتور خالد الكركي (الرواية في الأردن).

وهذا يعني أن وعي الأديب غير مشكل، ويترتب على ذلك أن تكون صورة العالم في وعيه غير متشكلة، ولكن الأديب يجاهد من أجل أن يفهم هذا العالم الذي يبدو في وعيه قابلاً للتشكل ولكنه لا يتشكل أبداً ، وهذا يؤكد أن التجريب ليس حالة واحدةوا ٕنما هو ثورة من الجدل والتشكل المستمرين، وهي تستمد أساسها وشرطها من وعي الإنسان نفسه، وظهرت ملامح التجريب في الغرب نتيجة للتطورات الاجتماعية والاقتصادية الناشئة عن اتجاهات فكرية وفلسفية، ولوحظت تلك الملامح في التيارات الإبداعية والنقدية وشكلت حوارات غنية في الرواية النفسية، والأدب الوجودي، والرواية الجديدة، وتيارات العبث واللامعقول كذلك التجريب في الأدب العربي فعلى الرغم من الاختلاف في طبيعة مفهوم التجريب لدى المثقف العربي وحقيقة دوافعه وتجلياته فإن ظهور آثاره في الأعمال الأدبية والفنية والثقافية أمر غير منكر ودواعي التجريب بصورة عامة مسو ّغة ولكنها مع ذلك في حاجة إلى مراجعة تمليها في المقام الأول الضرورات الفنية لذلك توجه الروائي العربي إلى الأشكال التراثية؛ لأن التراث حصيلة تجدد باستمرار حتى اللحظة الحاضرة، عدا عن الإفادة من المنجزات التقنية الحديثة في الرواية الغربية، ولكن هذه الإفادة جاءت بحذر شديد؛ لأن تلك المنجزات الغربية ليست عناصر شكلية أو خارجية وا ٕنما هي ملمح من ملامح التطورات الحضارية الغربية سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ، تعكس حركة الفكرو الفلسفة في الغرب. وهذا هو التجريب الذي ظهر في أعمال الرزاز على اعتبار أنه من الروائيين التجريبيين الذين

تجلت عندهم الروح التجريبية، التي ترتكز على الخبرة الفردية، وتدعو إلى الحرية وتحاول الإجابة عن أسئلة حول معنى الحياة والجدوى منها، ومن مقولة إن الرواية شكل غير منجز، أي لم تستقر تقاليدها، فإنه لا يمكن فرض شكل ثابت، ولكل رواية شكلها الخاص ويمكن أن تتناص مع أعمال عربية أو غربية، لذلك فالرواية العربية في الأردن لم تكن بمنأى عن حركة التجريب في الوطن العربي، وظهر ذلك التجريب في مضامين الروايات ودلالاتها، ومن خلال دراسة السرد والحركة والشخوص، والزمان والمكان.

1.2 طريقة البناء الفني

تنتمي روايات مؤنس الرزاز إلى البناء الفني الجديد الذي "لا يقيم وزناً للقواعد التقليدية، كالعقدة القائمة على البداية والوسط والنهاية"[1]، وقد حطمت في هذا البناء العلاقات المنطقية بين الأشياء وأعدمت شخصية الإنسان وألغي وجود الزمن وتفتتت روابط اللغة وقامت بإحلال الإشارة والحركة، وتحطمت رتابة السرد المستمر والرؤية الأكاديمية للتصوير الاجتماعي والسيكولوجي، وكان شعار هذا البناء الفني الجديد "إن مضمون العمل الفني هو شكله"[2]؛ لأن الحديث عن مضمون الرواية وكأنه شيء مستقل عن شكله يعني أننا نخرج الرواية من ميدان الفن لذلك أطلق على الرواية الجديدة "رواية اللا رواية ورواية الضد والرواية التجريبية والطليعية والرواية الحديثة"[3] وهذه كلها مصطلحات للرواية الجديدة.

ويقول شكري الماضي "إن البناء الفني في روايات الرزاز ينهض على جماليات التجاوز والتوازي والتضاد والتنافر بدلاً من جماليات التسلسل والترابط أو البداية والذروة والنهاية، ولا شك أن تلك الجماليات تفرض انحرافات سردية متعمدة وانكسارات زمنية

---

[1] شلش، علي (1987م) في عالم القصة، مطبوعات الشعب، ط1، ص101.

[2] ساروت، نتالي (1971م) انفعالات، ترجمة: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص19.

[3] جرييه (الآن روب) (1985م) لقطات، ترجمة: عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص9.

مقصودة تهدف إلى هدم مبدأ الإيهام بالواقعية وإلى إثارة الأسئلة والتساؤلات والشك في كل شيء وكل هذا يطبع البناء الفني بالجدة والغموض، وهي أمور مهمة تجعل مهمة الدارس صعبة ومحفوفة بالمخاطر"[1].

ويلاحظ أن مقولة الماضي عن البناء الفني في روايات الرزاز التي جاءت في تقديمه لكتاب البناء الفني في روايات الرزاز لـ (نوال المساعدة) ما هي إلا تعبير عن محاولة الرزاز تجاوز النمطية والتقليد سعياً للتحرر من التبعية والأسر؛ لأنه يرى أن النزوع إلى أشكال جديدة يعني النزوع الديمقراطي للفكر بخلق أشكال مفتوحة متعددة المستويات تهدف إلى الخروج من أحادية الفكرة والتأويل، مع تأكيده على أن تعدد وجهات النظر ورؤى الشخصيات وردود أفعالها يؤدي بالتالي إلى تغير الدلالات، فقد تكون الفكرة واحدة مكررة عند الشخصيات إلا أنها تتغير تبعاً لردود أفعالها وتغير رؤاها؛ لأن الشكل لم يعد حلية أو زينة للرواية بل هو جزء لا يتجزأ من اللحمة الداخلية فيها والدخول إلى روايات مؤنس الرزاز التي تعصف بالتقاليد الجمالية الروائية الراسية، وبالمعايير النقدية المتداولة وبجماليات التلقي المألوفة، وكل هذا يعني الدخول إلى عالم مؤنس الرزاز يحتاج إلى جملة من المفاهيم و التصورات المستحدثة، والأدوات النقدية الجديدة التي تساهم في الوقوف على الخيوط الغامضة واقتحام الرواية التجريبية. وحديث الماضي جاء على سبيل التناول العام أو الحكم على نصوص الرزاز بصورة عامة دون دراسة مطروحة وإنما يعود ذلك لثقافة القارئ واطلاعه.

والدراسة التي انطوت على قدر من الجرأة والمغامرة وشمولية التناول دراسة نوال المساعدة التي سعت في دراستها إلى الكشف عن ظاهرة البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز بوصفها الصوت الجديد في الرواية العربية الذي أدى إلى الارتقاء بالرواية الأردنية إلى جانب مثيلاتها في الرواية العربية، وانطلقت المساعدة في دراستها من منهج يخلق نوعاً من التناظر بين الشكل والمضمون؛ إذ عدّت البناء الفني بديلاً شكلياً للتعبير عن هموم الذات والجماعة، ولعل تفتت المجتمع وتشظي البنيات الاجتماعية، وشيوع مظاهر العزلة والاغتراب، وقيم التبذر والسلعة تطلب بناءً مناسباً قائماً على

---

[1] المساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص 13.

التفكك والغموض في كثير من الأحيان عدا عن اعتماد الباحثة على المرجعيات الفكرية التي رصدتها في دراستها.

وعدّت المساعدة رواياته انعكاساً لواقع مليء بالمتناقضات ومجتمع يعاني العزلة والاغتراب والعجز واليأس، كما أن رواياته مثلت ظاهرة أدبية خاصة في الأردن؛ لأنه استطاع أن يجسد ما بدأ به تيسير سبول رائد ومؤسس الرواية الجديدة، حيث أكدت المساعدة أن ظاهرة البناء الفني في روايات للرزاز من أكثر الظواهر وضوحاً ، إذ تميزت بمدماكية فنية متجددة تكشف عن محاولته الوصول إلى شكل روائي جديد ضمن شبكة من العلاقات والتفاعلات والتداخلات الدالة وقسمت المساعدة دراستها إلى مدخل نظري وفصلين وفي المدخل النظري وقفت عند محورين: الأول: البناء التقليدي: طبيعته وماهيته وسماته ودلالاته والمحور الثاني: البناء الجديد القائم على التشظي والتفكك المقصود ودلالاته وهدفه في إثارة الشك والتساؤلات.

وفي الفصل الأول عالجت البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز الذي هيمن عليه طابع التفكك والتشظي والتضاد والتناقض بالإضافة إلى إشارتها إلى أنماط وأبنية مختلفة داخل التجربة المشظاة الواحدة التي يلجأ إليها الرزاز انسجاماً مع رؤيته اللايقينية تجاه البعد المعرفي في الزمن الذي يسوده الإحباط واليأس.

ثم تابعت دراستها في الفصل الثاني بالحديث عن مصادر البناء الفني في روايات الرزاز ابتداء من الذات المبدعة وحركة الواقع مروراً بالرواية العربية والتراث العربي القديم انتهاءً بالثقافة الأجنبية ومنها الرواية الجديدة والفكر والفلسفة.

وفصلت المساعدة الأبنية التي ظهرت في روايات الرزاز على النحو التالي:

1. البناء المشظى المتنامي[1]: ويعني وجود عنصر أو أكثر يتنامى ويتكرر في معظم المشاهد،ويحتل حيزاً في الرواية أكثر من غيره،وقد تبتعد الرواية عنه كثيراً من خلال قفزاتها بين الأحداث المتنوعة والأزمنة والأمكنة، وتبدو هذه القفزات بعيدة عن العنصر المتنامي في الظاهر، ولكنها في حقيقة الأمر تهدف إلى تكثيفه، فتحول عناصر البناء إلى متلاحمة في الباطن، وغير متلاحمة في الظاهر، وتمثل هذا البناء عندها في كل

[1] المساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص93.

من رواية (مذكرات ديناصور) و(اعترافات كاتم صوت) و(متاهة الأعراب في ناطحات السراب).

ولعل القارئ لهذه الروايات يلاحظ أن الوحدات السردية الصغرى أو الكبرى لا تترابط من خلال قوانين زمانية أو سببيةوا ٕنما تتجاوز استناداً إلى المعنى الكلي أو منظومة المعاني في العمل الروائي، لذا تبدو الأبنية متشظية، والرواية تفتقر إلى حبكة متماسكةلأنها لا تتعامل في هذه الحالة مع بناء تقليدي معروف وا ٕنما تقرأ نصاً يمثل في بنيته البنية الاجتماعية الخاصة أو العامةأقصد ما يتعلق بحال الأمة من تفكك ٍ وتشظ ٍ عبر عنه هنا من خلال التداخل المركب بين الأحداث والأزمان، فنحن نقرأ الماضي والحاضر معاً، ونقرأ تاريخنا الجمعي وتاريخنا الشخصي منذ آدم إلى أيامنا، ولعل البناء الأنسب فيما أرى هو البناء المتداخل وما تجتهد الباحثة في وصفه البناء المتشظي المتنامي ينطبق على متاهة الأعراب إلى حد كبير، إذ تتوالى الأحداث متكئة على خيط دلالي يربط وحداتها السردية، ولعل هذا الخيط يتمثل بالتشتت والضياع والاغتراب[1]، واتكأت المساعدة في حديثها عن التشظي على دراسة الناقد سامح الرواشدة الذي أعاد المصطلح إلى مادته الأولية، أو ما يسميه النقاد إعادة النص إلى الحكاية البدئية التي تشكل فيها.

ويبدو لي أن رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) تتميز عن غيرها من الروايات لا على مستوى الرواية الأردنية، بل على مستوى الرواية العربية عامة لما بلغته من ذروة التجريب والتجديد، إذ احتوت الكثير من القيم والمقولات والمسارات والتوجهات والتشابكات المتباينة،فقد عدّها بعض الدارسين "منظومة فكرية وسياسية اجتماعية اقتصادية من خلال توظيف تقنيات حديثة وأساليب تراثية"[2] ونظراً لما تحويه هذه الرواية من أفكار بارزة أكثر من الشخوص والحكايات وغيرها من العناصر لذا يمكن اعتبارها "رواية أفكار حيث تقترب من الحالة الذهنية"[3].

---

[1] المساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص96.

[2] الفاعوري، أثر السياسة في الرواية الأردنية، ص67.

[3] الفاعوري، أثر السياسة في الرواية الأردنية، ص72.

2. البنـاء التوالـدي[1]: ويقوم مبدأ التوالـد علـى بنيـة أساسـية متكاملـة بمقتضاها يتجـدد الحكي في الخطاب، فيها من البنيات الفرعية التي تتضافر لتشكل الانسجام والائتلاف من خلال توالد حكاية عن حكاية أو بنية عن بنية وحللت هذا البناء من خلال رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) وهذا يعني أن الرواية تقوم على مبدأ توالد حكاية عن حكاية، إذ تقوم على ثلاث حكايات أساسية متفاوتة في أحجامها، تتوالد وتتناسل من رحم بعضها بعضاً ويتولد السرد بحرية دون أن تكون هناك ضوابط خارجية لهذا التوالد، فقد يبدو السرد منتظماً في حكاية (زرقاء اليمامة) أحياناً أو على شكل قفزات أو ومضات أو انتقالات من زمن لآخر أو من مكان لآخر أو من شخصية لأخرى أو من الحركة السريعة إلى الحركة البطيئة، في حين تبدو ملامح السارد داخل الحكايات واضحة قادراً على التنبؤ، واستباق الأمور والقدرة على خلق عالم أسطوري قائم على المفارقات بأسلوب ساخر، بالإضافة إلى اللغة التي تتوالد حيث تنتقل الشخصية من عالم الواقع إلى عالم الخيال، وتظهر لغة سرد تقريري وحواري في العالم الواقعي يتولد عنها لغة التداعي والأحلام والكوابيس،بالإضافة إلى ظاهرة التكرار التي تلعب دوراً كبيراً في نسج العلاقات التوالدية حتى تصبح أحياناً كاللازمة.

ويبدو أن المصطلح الأكثر دوراناً على الألسنة والأقلام هو الترصيع السردي، إذ تدخل سلسلة من الحكايات في الحكاية الإطار، الحكاية الرئيسية، وقد عرفت الرواية التقليدية شيئاً من هذا الشكل إذ تتضمن الحبكة الرئيسية على مجموعة من الحبكات الفرعية بيد أن ما يميز توالد الحكايات الأصلية، هو ان الحكاية المولدة تنطلق من رحم الحكاية الأصلية. وقد عرف السرد العربي التراثي بعض أشكال تناسل الحكايات من خلال إدراج حكاية في الحكاية الأصلية من خلال إبراز أسئلة كما يتجلى في كليلة ودمنة أو تمطيط السرد كما يتجلى في ألف ليلة وليلة، وما يميز (سلطان النوم) وجود مسوغات لتوالد الحكايات ضمن الإطار الرئيسي ومن هذه المسوغات طبيعة الأحداث فهي بشرية وفانتازية غرائبية تتوالد بتوالد الحكايات وتكرارها، دعماً للحكاية الكبرى (حكاية زرقاء اليمامة) التي تختلف عن الحكايات الأخرى بتواتر وتتابع الزمن في سير الأحداث بالإضافة إلى شخصيات هذه الرواية أنها متنوعة تعيش في عالمين: الأول:

[1] المساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص109.

الـواقعي. والثـاني: الخيـال، وقـدمت الشخـصيات فـي العـالم الـواقعي بأسـلوب الـسرد التقريـري، فـي حين قدمت فـي عـالم الخيـال بالاستبطان الـداخلي والأحـلام والكوابيس، وانسجاماً مع توالد الحكايات والسرد والشخصيات نلحظ التعامل مع المكان من خلال الانتقال السريع من عالم الضاد إلى سلطنة النوم.

3.البناء الحواري:

وفيـه يكـون الحـوار هـو البـديل الـذي يـنهض بمـسؤولية البنـاء باعتبـاره التقنيـة الرئيسية، ويطلق على هذا النوع من الروايات (الرواية الحوارية) وهي الأقوال والنقاش الـذي يجريـه المؤلـف بـين الشخـصيات لـتصعيد المواقـف بمـا يخـدم الغـرض، وبينـت الباحثة أن الرزاز وظف هذا البناء تجسيداً لانعدام الرؤية الواضحة لهذا العالم الممزق، ثم إيحـاء هـذا البنـاء بجماليات التفكك والـلا ائـتلاف وتمثلت ملامـح هـذا البنـاء عنـد الباحثة في روايتي الرزاز (فاصلة في آخر سطر) و (قبعتان ورأس واحدة)[1].

ومن الجلي أن هذا الضرب من الأبنية ليس جديداً؛ وإنما هو موجود منذ القدم، فقد أشار أرسطو إلى شكلين من أشكال القول: الإخبار والعرض، كما أن هنري جيمس أشار إلى ضرورة رؤية الأحداث وهي تتحرك من خلال عرض الأقوال والأفعال، وليس من خـلال حكـي الأقوال والأفعـال فقط، وهذا الشكل من الأبنيـة ينـاقش ضـمن الـصيغة الـسردية (طريقـة الإرسـال) تحـت شـكلين همـا: المعـروض المباشـر، والمعـروض غيـر المباشـر وهـو عـين مـا قـصدته الباحثـة وهذا يعنـي أن الحـوار هـو البـديل الـذي يـنهض بمسؤولية تثقل كاهله وتجعله ينوء بحملها باعتباره التقنية الرئيسية المهيمنة.

إن الـرزاز واحـد مـن الـروائيين الـذين سـعوا إلـى نـبش خلايـا الواقـع عـن طريـق الهروب إلى عالم الفانتازيا بمشاهد بعيدة عن الحقيقة، لا يمكن تصورها إلا بإيماءاتها ورموزهـا وتناقـضاتها ووحـدة لغتهـا، فالمـشاهد الحواريـة المـستقلة تـوحي بغيـاب الحـدث علـى الأغلـب الأعـم، إذ تبـدو المـشاهد علـى شـكل وصـف أو تقريـر أو حـوار فكـري ذهنـي، وغيـاب الحـدث يعنـي غيـاب الحبكـة المنطقيـة؛ لأن الكاتـب غيـر معنـي بتـصعيد الحـدث بقـدر مـا هـو معنـي بالتـأثير، وبمـا أن الروايـة الحواريـة تتجنـب تجـسيد الأمكنـة

[1] المساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص117.

والأزمنة، لذلك ظهرت الأماكن بلا ملامح، لا يوجد تفاعل بينها وبين الشخصيات فهي مجرد خلفية لإجراء الحوار[1].

4. البناء الرمزي:

أكدت المساعدة أن كل رواية من روايات الرزاز لا تخلو من الرمز والإيحاء في الانطلاق إلى البحث عن مكونات اللاشعور والعوالم الداخلية عن طريق التلميح لا التصريح، وتمثل رواية (الذاكرة المستباحة) عندها نموذجاً غنياً بالرمز[2].

والرمز عند المساعدة يعني التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها مباشرة من خلال مقارنات صريحة وصور ملموسة وإنما بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع، ويكون ذلك بخلقها ثانية في ذهن القارئ باستخدام الرمز، وذلك بتشكيل الرواية تشكيلاً رمزياً وجعل اللغة أداة طيعة في إضاءة المضمون[3].

وقد ركزت المساعدة على رمزية الشخصيات وعلاقاتها بالإضافة إلى المكان فيمثل عندها بعداً رمزياً بفضائه وهو يوظف ثنائية المغلق والمفتوح، ثم استخدام التقنيات الحديثة المحددة لخدمة الرمز وتكثيفه مثل المنولوجات المباشرة وغير المباشرة، والأحلام والهذيانات.

ويتراءى لي أن مصطلح البناء الرمزي يفتقر إلى الدقة، فالرمزية كما هو معلوم مذهب فني كالواقعية والرومانسية، والرمز يستخدم في الشعر كما يستخدم في الرواية، وزيادة على ذلك فإنه تواضعي بشكل عام، وهنا يصبح منهجاً للدرس، فقد وظفته السيميائية ركناً من أركانها ولكل ذلك يبدو إطلاق هذا المصطلح إقحاماً ،ولعلّ الأفضل أن تشير إلى بناء متداخل ومتوازٍ لا إلى بناء رمزي، ولا سيما إذا عرفنا أن من سمات التداخل التكثيف والشعرية والغموض وهي سمات موجودة في كثير من نصوص الرزاز بما يتناغم مع الرمز بوصفه أسلوباً فنياً وليس بناءً للسرد.

وعلى الرغم من حديث المساعدة التفصيلي عن البناء الفني في روايات الرزاز إلا أنها أجملت حديثها عن البناء الفني بأنه بناء عام ينطوي على أبنية عديدة منها

---

[1] المساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص119.

[2] المساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص122.

[3] المساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص123.

التشظي ومنها التنامي والتوالدي والحواري والرمزي، وتؤكد هذه الأبنية خصوصية الرزاز الروائية في البحث والتجديد والتمرد على تقاليد البناء التقليدي ورفضه لها خوفاً من الوقوع في النمطية والتكرار، لذا نلاحظ سعيه الدؤوب في انتقاله المتجدد من شكل إلى آخر، ينحو من خلاله إلى اتجاهات متعددة سعياً للارتقاء بذائقة جديدة، والبناء الفني عند الرزاز يكشف عن دلالات عديدة مبعثرة هنا وهناك تعكس رؤية جديدة لواقع مفتت ممزق بأفكاره وبناه الاقتصادية والاجتماعية وقد يعود ذلك إلى غياب المنطق وغياب الحقائق[1].

وبقطع النظر عن المصطلحات يبدو لي أن المساعدة اجتهدت في ربطها بين البناء الفني كتقنية فنية في الرواية وبين الدلالات التي تعمق هذا البناء؛ لأن بناء الرواية شهد من التحوير والتطويع ما يلائم مرونة الرواية وانسيابيتها، فعندما كان العالم واضحاً ، والقيم والمفاهيم ثابتة،جاء بناء الرواية متماسكاً متلاحماً منسجماً مع الرؤى اليقينية للواقع، ليجسد دلالة هذا البناء في الإيهام بالواقعية، ونتيجة للتقدم العلمي والحضاري والتكنولوجي وبزوغ الفلسفات الجديدة التي جعلت الإنسان تحت هيمنة المادة، تخلخلت القيم والمبادئ وتغيرت المفاهيم والاتجاهات السياسية والاقتصادية الأمر الذي أدى إلى تمزق رؤى أصحاب الرواية الجديدة وأصبحت الرواية الجديدة شكلاً يدور حول اللا انتماء والعجز في العثور على صورة الذات، كما يمكن اعتبار بناء روايات الرزاز بناءً جديداً له فلسفة خاصة ودلالات جديدة تنبعث من المفاهيم الجديدة والرؤى اللايقينية للعالم، مما أدى إلى توليد أبنية فنية جديدة باستخدام استراتيجيات عديدة من المفارقات والرمز وأساليب تيار الوعي واللاوعي.

ومن ضمن القراءات النصية التي قدمت خلاصة مكثفة تعتمد النص أساساً ومنطلقاً قراءة محمد عبيدالله((مؤنس الرزاز) عالم روائي من شظايا وفسيفساء)، ويقوم العالم الروائي لمؤنس الرزاز عنده على بنية مشظاة موعودة بالتداعي والتخلخل في كل حين، وانطلق في رؤيته من عنوان الرواية فهي عنده إيجاز بليغ لتلك الرؤية المشظاة ولعالمها المتزلزل، وتبدو روايات مؤنس التي تشترك في إضاءة رؤيته لعالم متكسر لا انتظام ولا نظام له أشبه بمعلقات شاهدة على مدى الخراب وفداحة الخيبة التي عبثت

[1] المساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص127.

بكل شيء، فهي لا تهجس بخلق النظام وإن كانت بسبب من غيابه، ولا تقدم محاولة لإعادة ترتيب الفوضى، ولا ترسم تصوراً لكيفية عبور حالة التمزق والتكسر، وكأنها تجد ضالتها في ضبط مشهد التمزق والتخلخل، ليكون مثالاً للاعتبار، وفي هذا العالم المتشظي مواقف وأشتات ممزقة تنطوي على مفارقات وإمكانات كابوسية متعددة لا تنتمي إلى عالم الرواية بوصفها منظومة سردية محايدة وإنما هي نتاج واقع محكوم بقوانين الهلوسة وقواعد الكوابيس كما يقول عناد الشاهد أحد أبطال الرزاز الأثيرين[1].

محمد عبيدالله في دراسته اختار دراسات تنحو منحى تطبيقياً، يدخل في باب قراءة الرواية ومحاورتها من داخلها، وأحسب أن هذا التوجه النصي هو ما غلب على هذه القراءات، فهي محاورات من التجارب والأعمال المختارة التي ينتمي أصحابها إلى جيل الستينات وجيل السبعينات والثمانينات مثل خليل السواحري وعلي حسين خلف ومؤنس الرزاز وإلياس فركوح، ومع أنها دراسات تطبيقية إلا أنها ركزت على الجانب المضموني أكثر من الجانب الشكلي بالإضافة إلى إغفال المرجعيات الفكرية التي اعتمدها الباحث أثناء دراسته.

ورؤية محمد عبيد الله في اعتقادي تركز على أن الرابط الكابوسي مصدر جوهري ومنبع خصب للعالم الروائي المتشظي بالإضافة إلى الهاجس العربي والهم القومي، كما وضحه في رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة)، إذ قسمت الرواية إلى عنوانات متعددة ولا تشكل حدثاً مطرداً نامياً وإنما هي مواقف وحكايات تؤكد تداعي عالم الضاد أو شبه مدينة الضاد هذا العالم لا مكان له في كل الخرائط كم وصفته الرواية وهي دراسة تعتمد على النظرة العامة الشمولية دون الوقوف عند المفاصل الدقيقة للعمل الفني، وعلى هذا النهج العام كانت دراسة نبيل سليمان لـ (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) حيث عدّها نصوص متشظية "وهذه التشظية التي لا توفر مكاناً ولا زماناً ولا شخصية ولا جماعة ترمي بشظايا دلالاتها يومنا وغدنا الكارثة"[2].

---

[1] عبيد الله، محمد (2005م) بلاغة السرد محاورات مع السرد الحديث في فلسطين والأردن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص41.

[2] سليمان، نبيل (2005م) أسرار التخيل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص36.

ودراسة نبيل سليمان رغم اعتمادها على كثير من المرجعيات الفكرية إلا أنه لم يشر إلى مواطن التشظي في هذه الرواية ولم يلجأ إلى أسلوب التحليل للروايات التي تناولها وا ٕنما اتكأ على عنوانات الفصول فجاءت رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) تحت عنوان كنائية المدينة الروائية، فهو على غير عادة الدراسات الأخرى جاءت دراسته على شكل أسئلة وأسرار .و اقترح في كتابه صيغة الأسئلة كما اقترح صياغة بعض الأجوبة ولكنه شد ّد على أن ليس من جواب قاطع ولا من سؤال أخير ، مع التشديد أيضاً على أن تقوم محاولة فض الأسرار كمحاولة صياغة الأسئلة والأجوبة في حضور النص، وهذا ما دفعه إلى مضاعفة الحرص على عرض النص لذلك جاءت النصوص مبوبة تحت عنوانات الفصول وهذا لا يعني أن ليس في مدونة فصل ما يتصل بسواهوا ٕنما يؤكد جماع القراءة في نهاية الكتاب حيث تتجدد الأسئلة والأسرار ، ولكن بعدما انعجنت بالنصوص، كما انعجنت النصوص بها، وسبب هذه الأسئلة والأجوبة باعتقادي يعود إلى أن الرواية العربية بلغت ما بلغت فآثر الكاتب البدء بالسؤال.

أما دراسة سامح الرواشدة[1] لبنية التشظي في رواية (عصابة الوردة الدامية) فهي دراسة في التشكيل، رصدت هذه الدراسة حالة التجربة في لحظة اكتمالها، ونظرت إلى الواقع المشظى والحياة المفككة التي داستها التحديات الحادة، وتركت بصماتها على مناحي الحياة كلها، حيث بدت عناصرها مبددة ومشظاة على نحو تشوهت معه عناصر الحياة إلى الحد الذي دفع بطل الرواية (عاصي) المسجون بتهمة سياسية بعد أن أعيا المحققين للاعتراف والتنازل عن تاريخه الحزبي، ليخرج فيقتل زوجته (سهام) ويعود إلى السجن بوصفه قاتلاً وليس معارضاً فكرياً وأيديولوجياً .

وقد بدأ الرواشدة قراءته لرواية عصابة الوردة الدامية بإعادتها إلى مادتها الأولية أو ما يسميه نقاد الرواية إعادة النص إلى الحكاية البدئية التي تشكل فيها على الرغم من اعتراف الناقد بالمجازفة بإخضاع أحداث الرواية إلى التسلسل المنطقي الذي

---

[1] الرواشدة، سامح (2006م)منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، ط1، ص(100-110).

ارتضاه لهذه القضية مع إشارته إلى أن تلك الأحداث لم ترد على نحو واضح يجعل القارئ مطمئناً لمثل هذا التنظيم الذي وضعه الناقد في المدخل.

والأهم من ذلك أنه لفت النظر إلى أهمية مصطلح التشظي الذي لم يجد عناية للتقعيد له، أو وضع حدود وأطر تمكن من توصيفه وضبطه وذلك لأن صور التشظي والتفكك وانحلال الأبنية تتجاوز الحصر، كما أن كل مبدع يستطيع اصطناع أشكال التفكك التي تخدم تجربته، ولأن الفنون والإبداعات تهيء وسائل التفكك على نحو يتناسب وطبيعة الفن، فإن أشكال التشظي تبدو متباينة وغير متوقعة، لذلك يأتي البناء المتشظي معبراً عن رؤية معينة في العمل، فالروائي يريد أن يشير إلى أن العلاقة بين الشخصيات غير سوية وقناعاتها غير يقينية، والعلاقة بين الأحداث غير منطقية، وتجنح إلى الغرائبية، والعلاقة بين مستويات السرد ووجهات النظر في الرواية تبدو غير متناسقة ورواية الرزاز مبنية على تشكيل مفكّك، لا يجمعه ببعضه جامع ويشكل على القارئ تأويله وحتى الدارس يجد النص مستعصياً على الانسجام لدوافع كثيرة وتجاوزات شتى.

ويؤكد الرواشدة أن الرزاز اصطنع لروايته شكلها الفني وهو يعي أنه يعبر عن مرحلة ومجتمع وبيئة ديمغرافية متشظية ومفككة، وأن هذا المجتمع لا يمكن أن يكون تعبيره عن الحياة،وموقفه من ذاته ومن الآخر معقولاً، مما يجعل الرواية تجنح إلى الفانتازيا كثيراً فتضعنا بين مستويين الواقع من جانب، وهو واقع محطم مبتذل غير منطقي وغير معقول والغرائبي الذي لا ينفصل عن الواقع حيث تختلط فيه الألوان وتنقلب فيه القيم، ويفقد الزمن قيمته، وتفقد العناصر الطبيعية والإيجابية رائحتها، والروائي عند الناقد يعي وعياً دقيقاً أننا نعيش في مرحلة غرائبية على المستوى الواقعي للحياة، لهذا بحث عن شكل تعبيري يتناسب معها.

وتناول الرواشدة التشظي في هذه الرواية من عدة جوانب أهمها تشظي الشخصيات الساردة (تعدد الرواة)[1] فصّل لها الناقد تفصيلاً دقيقاً وذكر "أن تعدد الرواة في الخطاب لم يعد أمراً غريباً وتحتفل بعض الأعمال بذلك لأن سيطرة الراو ي الواحد العالم بكل شيء لم تعد أمراً مقبولاً تماماً في عصرنا، ولعل تشعب الأدوار السردية قد

---

[1] الرواشدة، منازل الحكاية، ص112 .

أصبح مستساغاً ويتناسب مع روح هذا العصر الذي لم يعد يحتكر الحقيقة فيه شخص واحد، يلقيها على مجموعة من القابلين لما يقوله، والإشكالية في ذلك أننا أمام ساردين لا يعرف أي واحد عن الآخر إلا أقل القليل، لذلك نجد هيام ومعتصم يتحركان دون وعي منهما ويتزوجان دون سابق تخطيط صادر عنهما وينجبان طفلاً ، لم يقدرا حجم المسؤولية التي تقع عليهما معه، ووالدهما يقبلان الأمر الواقع، ثم نجد عاصي يتحول إلى لعبة ثالثة حيث يدخل المعتقل دفاعاً عن فكرة ما، ولكنه بعد ذلك يتحول للدفاع عن فكرة لحماية قضية أخرى ربما اصطنعها له ذلك العقل الكلي المعرفة ودفع (معتصم) دون وعي منه وعلى نحو عفوي لإفشائها (لعاصي) فيخرج من سجنه ويقتل العنصر الأكثر جمالاً بين عناصر الرواية، وهكذا تتحول العناصر والشخصيات ألعاباً ودمى تتحرك وتجمع وتفرق دون قدرة منها على التواصل، أو إيقاف الخطر الداهم. وذلك بالاعتماد على التفكك والتشظي الذي عاشته الشخصيات، الذي عجزت فيه عن إقامة حالة متجانسة تسير في قنوات معروفة محددة"[1].

ثم أشار الرواشدةإلى الجانب الآخر للتشظي و هو وجهات النظر وقال إن وجهات النظر حول مقتل سهام تبدو عملاً عسيراً ، لأن مقتلها يمثل المحور الأساس في الرواية والقارئ لا يغادر صفحة واحدة فيها إلا ويجد نثاراً عن مقتل سهام وعن سبب قتلها وتنتهي الرواية دون أن تقف على قرار أكيد يطمئن من القاتل، ثم يتابع الناقد الحديث عن الجانب الآخر للتشظي وهو تشظي السرد /الزمن فيختلط الزمن في أذهان الشخصيات ولا تعود تميز بين لحظتها الراهنة والسابقة، ولا تدري إن كان ما حدث سابقاً قد حدث أم متوقع الحدوث،وأن ما حدث الآن قد حدث ماضياً أم لا، ثم يجمل الناقد حديثه بأن الرواية وضعتنا أمام مستويات من التشظي والانقسام لا حدود لها. بحيث يجتمع في الجزء الصغير من النص أزمنة وأحداث وتداعيات لا يمكن جمعها على المستوى الواعي للسرد، ويصل التشظي إلى بناء الشخصيات وحقيقة وجودهاوا إلى الأمكنة والعلاقات القائمة بين العناصر كمرض هيام ومعتصم، واختلاط الشخصيات ببعضها، واختلاط المستويات العقلية ويرى الناقد أن متابعة عناصر العمل الروائي تفرز لديه التشظي والتفكك فقد اختلطت العناصر، وتقاطعت الأحداث على

---

[1] الرواشدة، منازل الحكاية، ص(115-116).

نحو غريب، وضاعت سلسلة الزمن أو ما يمكن تسميته زمن السرد الذي لا يأتي إلا تتابعياً ، ودمرت العلاقة بين الشخصيات، بل لقد دمرت البنى المشكلة للعمل الروائي على مستوياتها كلها، مما جعله يحكم على العمل بأنه صادر عن رؤية تتصارع داخلها الأحداث وتكرار قراءة العمل يزيد القارئ معرفة بأسرار العلاقة بين الأشياء، ولكن جانباً مهماً يبقى غامضاً لا يسهل كشفه عزاه الناقد لقوله لعل الروائي نفسه لا يعرفه[1].

وتعد دراسة الرواشدة دراسة منهجية تعاملت مع رواية (عصابة الوردة الدامية) وفق آليات المنهج الشكلاني التي تعنى في المقام الأول بشكل النص الأدبي أكثر من محتواه، وتنظر إلى الشكل نظرة دينامية متعددة، ومن ثم لا يقف الشكل عند نسق أحادي، بل تتعدد أنماطه وفقاً لتعدد المعاني والدلالات، وأهم ما يميز الشكلية طريقتها الجدلية في التنظير، ورفضها لاختصار تنوع الفن في نسق تفسيري واحد، ومن مقولة "ايخنباوم في عام 1922م كفى أحادية إننا نؤمن بالتعددية؛ لأن الحياة متشعبة ولا يمكن اختصارها في قاعدة واحدة"[2].

ويعد السرد أحد آليات المنهج الشكلي التي عالجها الرواشدة في دراسته فقد اهتم بصورة كبيرة بموقف القارئ تجاه العملية السردية، كما عنى بوجهة النظر في النظرية السردية عندما وجد وجهات نظر غير يقينية أو أكيدة حول معظم القضايا التي أثيرت في الرواية كقصة اتهام سهام بإقامة علاقة مع عبد الكريم، فقد اختلفت وجهات النظر حولها كما اختلفت أيضاً حول مقتلها.

وتتمثل آليات التشكيل المنهجي للشكلانية في مجموعة من الأنماط أهمها: "المقاربات الشكلية للقصة والشعر، والمتن الحكائي والمبنى الحكائي والسرد والتحفيز"[3] وأرى أن الناقد اهتم بصورة واعية بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي عندما أعاد النص الروائي إلى مادته الأولية وحاول إخضاعه إلى تسلسل منطقي، بالإضافة إلى الحديث

---

[1] الرواشدة، منازل الحكاية، ص (124، 125، 127).

[2] بشندر، ديفيد (1996م) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص100.

[3] مبروك، مراد عبد الرحمن (2002م) آليات المنهج الشكلي، في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجاً تطبيقياً)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، ص19.

عن الشخصيات الساردة من خلال معرفة حدود السارد التقليدي الذي يتولى عادة رواية الأحداث وتقديم الشخصيات وا إنهاء أدوارها، بالإضافة إلى مقارنته بين زمن السرد وزمن القصة حيث يخضع زمن القصة للتتابع والتسلسل المعقول بين الأحداث، بينما يتجرد زمن السرد من التسلسل والتتابع. فالناقد يرى أن السرد يعنى بالطريقة التي تحكى بها القصةبداية من الراوي وصولاً إلى المروي له مروراً بالقصة المحكية وهذا ما أراده بعض النقاد ويعني "بالكيفية التي تروى بها القصة عن طريق الراوي والقصة والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[1].

وفي ضوء هذا البناء المتشظي تبدو رواية (الشظايا والفسيفساء) عند شكري الماضي[2]، عصية على التلخيص، بل يمكن تقديم بعض اللقطات أو تأخيرها أو حذفها من دون أي أثر يذكر، فاللقطات كما تقدم منفصلة بعضها عن بعض حجماً وموضوعاً وأسلوبا ودلالة، ولا يمكن أن يعد انفصال اللقطات وتباعدها وتنوعها مثلبة تنقص من قيمة الرواية؛ لأن هذه القفزات متعمدة ومقصودة ودالة، إذ إن تقديم اللقطات مشظاة هو قيمة محورية من القيم التي تهدف الرواية إلى تجسيدها، والتفكك والتشظي في هذه الرواية تفكك مؤطر أو تفكك منسجم، لأن الرواية لا تنمو عضوياً ، لكنها تنمو بما يشبه الشبكة أو بيت العنكبوت، وبين الناقد التشظّي في الرواية من خلال تأمل تصميم البنيان الشامل للرواية الذي يقوم على التلاعب بحيز اللقطات، فكل لقطة من لقطات النص لها عنوانها الخاص والعناوين الغالبة هي شظيّة وفسيفساء ويوحي العنوان باستقلالية اللقطة ثم إن حجم اللقطات لا يخضع لأي قانون أو قاعدة، فهناك لقطة تتألف من صفحة ونصف الصفحة وأخرى من عدّة أسطر وثالثة لا تتجاوز السطر الواحد وحسب الماضي أن التلاعب بحيز اللقطات يسهم في التمرد على الأسس أو التحديدات المنطقية، كما يجسد التناثر والتبعثر بالإضافة إلى تشظي اللقطة الواحدة التي تنطوي على قفزات متعددة وومضات متنوعة مما يقوي الإيحاء بالتفتت والتشظي، وهيمنة الوصف أو الصور الوصفية على معظم صفحات الرواية، فمثلاً

---

[1] لحمداني، بنية النص السردي، ص45.

[2] الماضي، شكري (2008م) أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت355، ص(115–116).

وقوفه عند لقطة شظية التي تمثل صورة وصفية موحية، لكنها تفتقر إلى حدث أو فعل، ويزيد التشظي عند التضاد والتنافر بين اللقطات، حيث تبدو العلاقة بين لقطات النص علاقة انفصال وتباعد، أو علاقة تضاد وتنافر بسبب تباين ومضات كل لقطة وإشاراتها وتنوع شخصياتها وأزمنتها وأمكنتها، وبسبب القفزات المتنوعة والمتعددة فيما بين اللقطات.

والماضي ركز في رؤيته للتشظي في رواية (الشظايا والفسيفساء) على الجانب الشكلي وترتيب عناوين الرواية وحجمها التي تجذب المتلقي من ناحية وتشير إلى التبعثر والتفتت من ناحية ثانية.

ويلاحظ أن المنهجية التي اتبعها الماضي في دراسته هي منهجية مرنة ومتحركة، إذ تشتق أدواتها وخطواتها الإجرائية ومعاييرها من طبيعة التجارب الإبداعية العربية المحلية المدروسة، لا من التيارات النقدية الوافدة وهي منهجية اقتضتها إملاءات الظاهر ة المدروسة والأسئلة التي ولدتها، فكل نص روائي له منطقه الفني وكيانه ومنظوره وأسئلته وخصائصه وله فلسفته، وهذه الفلسفة تفرض على الناقد الخضوع الجزئي لمنطقه الجديد، لأن معايير الرواية الحديثة مثلاً لا تصلح للتفاعل النقدي مع الرواية الجديدة، وهذا الخضوع الجزئي هو الذي جعل منهج الناقد مرناً ومتحركاً ،وقادراً على التفاعل مع منطق النص وفلسفته بالإضافة إلى مساعدته في تفسير التنوع في أسلوب التناول، والتنوع في الخطوات الإجرائية، وظهر ذلك من خلال العناوين الرئيسية لمحاور كتابه، وليس هذا وحسب بل اتباعه لهذه المنهجية بمفاهيمها وأدواتها وخطواتها تفرض الابتعاد عن الأحكام النقدية المباشرة، والابتعاد عن البحث عن الحسنات والعيوب، أو مواطن الجودة والضعف.

وتناول الماضي في دراسته دراسات تطبيقية لتجا ب روائية عربية جديدة، لأنه يرى أن الرواية الجديدة تثير الأسئلة الفنية التي تصدم القارئ أكثر مما تجذبه، وتهز وعيه الجمالي وذوقه أكثر مما تدغدغ عواطفه، وتجعله يعيش في عالم متماسك بفوضاه،وهي تؤكد له مراراً أن ما يقرأه لا يمثل الواقع، بل هو مجرد عمل متخيل، فالرواية الجديدة بنية فنية دالة على الاحتجاج العنيف والرفض لكل ما هو متداول ومألوف، وهي تجسيد لرؤية لا يقينية للعالم، لذلك تمردت الرواية على التقاليد الراسية،

فمنها ما يستلهم الأنواع السردية القديمة والحديثة لتوليف بنية سردية جديدة أو البعض منها ينهل من جماليات التشظي كما ظهر في رواية (الشظايا والفسيفساء) وهذه الأبنية السردية المشظاة تيح المجال وتجعله واسعاً لقراءات نقدية متعددة، وربما لتأويلات متعارضة أو متناقضة وأحسب أن أهميتها تكمن في أنها ستظل شاهدة على صورة المجتمع العربي في نهاية القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين، صورة مجتمع مفكك مترهل مبعثر.

أما قتيبة الحباشنة فربط بين مقولة التشظي عند الرزاز في رواياته والواقع السياسي، حيث تشكل مؤنس مجروحاً بالواقع العربي المنخور بالتجزئة والتفكك، والتبعثرفأخذت الأزمة تعيد إنتاج نفسها على يد المبدع فحمّل الخطاب وجعه وورثه همه وألمه، فحكى الخطاب قصة هذا العالم الموجوع بالتشظي، وأحال التشظي عند الرزاز إلى تجربته الشخصية وتجربة والده منيف الرزاز الذي يحيل إلى تجربة حزب البعث وانشقاقاته المتوالية في الأردن وسوريا والعراق، وتجربة التشظي التي عانى منها الأب منيف لم تقتصر على المستوى الذاتي الذي أورثه مؤنساً وعلى المستوى الأسري الذي عانت منه الزوجة والأبناء، ولكن مؤنساً في خطابه الروائي رصد هذه الحالة التي سكنته فأسكنها خطابه، فالعصبة حاضرة لديه في سياق الانشطار والتشظي، وعندما شعر مؤنس الرزاز أن الإنسان غير قادر على حمل المسؤولية، مسؤولية شروخه وتشظيه حملها الزمان والمكان كما حدث في رواية (أحياء في البحر الميت) حيث اختلطت الملامح والتفاصيل، واختلط الواقع بالوهم والحلم، وتلاشت الحدود الفاصلة بين المعقول وغير المعقول، والممكن وغير الممكن[1].

وتناول الحباشنة للتشظي عند الرزاز يعتمد على الرؤية السياسية التي ربطها بأوضاع المبدع ووالده منيف الرزاز و أكد فيها تفتت الإنسان والعصبة والوطن والواقع برمته حتى وصلت إلى الزمان والمكان والذاكرة التي اختمر فيها المخزون الإبداعي، فهي رؤية أحادية الجانب اعتمد فيها على الجانب السياسي لتفسير مقولة التشظي ولكن لماذا لا يقول إن السياسي اشتبك بالروائي فاستجاب الروائي للسياسي لذلك أبدع واندفع نحو التجريب والسعي إلى أشكال جديدة قادرة على حمل رؤيته الفكرية.

[1] الحباشنة، الغائب المحكي، دراسة في أدب مؤنس الرزاز السياسي، ص131، و141.

وأضاف محمد القواسمة[1] في مقالة له بعنوان (مؤنس الرزاز من الرواية إلى الاعترافات) أن مؤنس الرزاز استجاب إلى ما كان يحتمل في نفسه من أفكار وخواطر متمردة، فاتجه إلى نوع جديد من الكتابة هادفاً إلى التجديد والتطور لذلك اعتبر رواية (ليلة عسل) بمنزلة الواسطة بين نوعين من الكتابة المتشظية التي مارسها، وهما الكتابة الروائية وكتابة الاعترافات، كما يقول يحيى القيسي "إن الرزاز قال ما أراد قوله في رواياته الإحدى عشرة، وأصبح لا يجد المتعة في كتابة الرواية، ويحس أن مشروعه الروائي قد اكتمل،فليس له غير أن يكتب نصوصاً أخرى تخلصاً من التعب والإرهاق، وبحثاً عن اللذة التي لم تعد الرواية توفرها[2].

ويعود الفضل إلى جبرا إبراهيم جبرا الذي أول من لفت انتباه مؤنس إلى هذا النوع من الأدب الاعترافات. يقول مؤنس: "ما برحت إشارة جبرا تدور في بالي وظلت كلماته تدور في مسامعي: العرب وبخاصةو أبناء الأمة العربية بعامة لن يدنوا من هذا الجنس لأنهم لا يمتلكون جرأة أدبية"[3]فالرزاز يؤكد في اعترافاته أنه يملك الجرأة الأدبية لكتابة الاعترافات.

وحتى هذه النصوص الكتابية (الاعترافات) لم تسلم من التشظي على حد تعبير القواسمة فهي متشظية تماماً مثل روايات مؤنس وتتجاوز فيها الخطابات الإبداعية المختلفة من خواطر وتأملات ومذكرات ويوميات ووثائق تاريخية تتصل بحقبة مهمة من تاريخ العرب الحديث وبخاصة في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، وتبرز فيها سيرة مؤنس حزينة كئيبة، ويبدو فيها مؤنس متأملاً آلامه الداخلية تأمل الفلاسفة والمتصوفة والأدباء، ولعل أهمية هذه النصوص تتمثل في كشف جوانب كثيرة لا من حياة مؤنس فحسب بل من رواياته أيضاً ،فهي تعيد كثيراً من أجوائها بشكل جديد، نصوص متشظية تفتقد إلى التسلسل الزمني والترابط المنطقي، ومع أنها

---

[1] القواسمة، محمد (2008م) وقع الرؤية: أبحاث ودراسات وقراءات ومقالات متنوعة، عمان، مكتبة المجتمع العربي، ص39.

[2] القيسي، يحيى (2004م) حمى الكتابة، عمان، أمانة عمان الكبرى، ص286.

[3] غرايبة، هاشم (2002م) من السيرة ومزالقها...فارسها الأخير، مجلة أفكار، العدد163، ص42.

نصوص مشظاة إلا أنها لم تحظ بالدراسة، وتجمعت معظم هذه النصوص في مجلة أفكار في الأعداد 151، 161، الصادرة عامي ألفين وواحد وألفين واثنين وقد بلغت أحد عشر نصاً .

والتشظي ظاهرة بارزة وواضحة في أعمال الرزازوا ٳن دلت على شيء فهي تدل على ذاتية الروائي نفسه، ويمكن إيضاح ذلك من الشهادة التي قدمها الروائي نفسه في لقاء مهرجان جرش 1997م يبتدؤها بالسؤال الجارحمـ ّ ا يمكن أن يقوله روائي عن موقفه من عالم لم ير منه سوى النكبات والكوارث والدمار [1] بالإضافة إلى الشهادة الثانية التي قال فيها "لقد اعتبرت روايتي الأولى (أحياء في البحر الميت) الصادرة عام 1982م نموذجاً يمثل اتجاه تشظية العمل الروائي، وتدمير معماره التقليدي، فيعبر هذا التشظي والتناثر عن مرحلة دمار عربي امتد منذ هزيمة حزيران، وبلغ ذروته في الاجتياح الإسرائيلي لجنوب لبنان في أواخر السبعينات، ثم احتلال بيروت، فضلاً عن الحرب الأهلية المدمرة التي أدت إلى انهيار الدولة اللبنانية وتشظية المؤسسات المدنية وتداعي تماسك الوحدة الوطنية اللبنانية، وكل هذا التدمير الذي كان يجري في لبنان، وقد عشت معظم سنواته، لم يكن سوى مرآة تعكس حالة تفكك عربي بشع ومرعب، وهكذا فكرت في اختيار المحور الأول، أي نقض المركزية الروائية، لأن روايتي (أحياء في البحر الميت)تمثل نموذجاً جيداً لنقض المركزية الروائية، فضلاً عن رواية أخرى صدرت في مطلع التسعينات بعنوان (الشظايا والفسيفساء)، وهي أيضاً نموذج تشظي المعمار الروائي إشارة إلى الواقع العربي الذي أوغل في التشظي منذ الاجتياح الإسرائيلي لبيروت مروراً بالحرب الأهلية الجزائرية وحرب الخليج الأولى ثم كارثة حرب الخليج الثانية، حيث بلغ التشظي في المعمار الاجتماعي العربي ذروته"[2].

والحق أن كل الدراسات التي تناولت بنية التشظي ترسمت خطا مؤنس هذا الاتجاه الناقد سامح الرواشدة الذي لفت النظر إلى أهمية مصطلح التشظي الذي لم

---

[1] الرزاز، مؤنس (1998م) شهادة لقاء مهرجان جرش، دراسات في الرواية العربية، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر 1997م، ط1، ص79.

[2] الرزاز، مؤنس (1998م) خصوصية الرواية العربية، مجلة النقد الأدبي، فصول المجلد 17، العدد الأول، ص358.

يجد عناية للتقعيد له، أو وضع حدود وأطر تمكن من توصيفه وضبطه؛ لأن صور التشظي والتفكك وانحلال الأبنية تتجاوز الحصر، ثم بدأ الآخرون يهتمون بهذا البعد متأثرين خطا التأسيس نوال المساعدة ومحمد عبيدالله وشكري الماضي وقتيبة الحباشنة ومحمد القواسمة.

2.2 عناصر الرواية

للرواية عناصر مختلفة تقوم عليها بنيتها السردية ومن أبرز العناصر التي تنطلق منها تقنيات السرد الروائي ما يلي:

1. الزمان: أولى الخطاب النقدي الحيث ابتداءً من الشكلانيين الروس إلى الآن، عنصر الزمن في النص الروائي اهتماماً كبيراً بوصفه عنصراً أساسياً من عناصر بناء هذا النوع الأدبي الذي يعد أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن، فالرواية فن زمني كالموسيقى السيمفونية، تقوم على إدارة الزمن من خلال التتابع والحركة، فأفعال الرواية تقع في الزمن، وشخصياتها تتحرك في الزمن، وأماكنها تتأطر في الزمن، ولا يمكن أن نقرأ رواية دون زمان، "لأن الزمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم إنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث...يحددّ إلى حدّ بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن"[1].

وكان من الجائز أن تتكون رواية دون مكان تجري فيه أحداثها (لأن الزمان هو وسيط الرواية، كما هو وسيط الحياة)، وعبارة كان ياما كان في قديم الزمان "هو الموضوع الأزلي لكل قصة يحكيها الإنسان من حكايات الجن إلى العبارة الأولى من

[1] قاسم، سيزا (1985م) بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ص34.

رواية جويس صورة الفنان في شبابه"[1] بل إن الرواية نفسها كما يرى محمود أمين العالم ما هي إلا "بنية زمنية متخيلة"[2].

وا ٍذا كان بعض النقاد ومنهم تودوروف، وميشيل بوتور، قد بحث في ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل في الرواية، وهي زمن القصة، أي الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد، وهو مرتبط بعملية التلفظ ثم زمن القراءة، أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص، فإن الثنائية الزمانية التي تكشف لنا عن التعارض بين زمن القصة وزمن الحكي يمكن اعتبارها مع جينيت، أهم ما يميز السرد الأدبي من حيث مستويات إعداده الجمالي، عن غيره من أنواع السرد الأخرى[3].

وتعد البنية الزمنية بنية أساسية من بنى الرواية،وتسهم إسهاماً فاعلاً في تحقيق الإيهام بالحقيقة والواقع، وأن لها جانبين:جانباً ظاهراً نعزوه إلى الزمن في الطبيعة، وجانباً مخفياً يبدو من خلال صياغة الرواية،والزمن الأول زمن تحويلي ّ نجده في الطبيعة، وينشأ عن حركة الأرض حول محورها وحول الشمس، وهو زمن يعيد صلة الرواية بالواقع والمجتمع والحياة، ويتفرع إلى ثلاثة أزمنة، الزمن التاريخي، والزمن الفلكي أو الكوني، والزمن النفسي. والزمن التاريخي مرتبط بوقائع التاريخ التي ترسخت في الوعي الجمعي، أما الزمن الفلكي أو الكوني فهو الزمن الذي نستخدمه في حياتنا العملية فنقيس به مدة الفعل وأعمارنا، أما الزمن النفسي فهو الزمن الذي يظهر في الأحلام والكوابيس ونحس به من خلال تجاربنا النفسية في الحياة.

---

[1] ميرهوف، هانز (1972م) الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، القاهرة، مؤسسة سجل العرب،، ص9.

[2] العالم، محمود أمين (1994م) أربعون عاماً من النقد التطبيقي، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، بيروت، دار المستقبل العربي، ص13.

[3] بحراوي، حسن (1990م) بنية الشكل الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص113.

وأما الزمن الثاني المخفي فهو الزمن التشكيلي زمن يصوّغ المادة الحكائية، ويبدو في ترتيب أحداث الرواية أو القصة، ويتجسد عند المدرسة البنائية في زمن القصة وزمن الخطاب[1].

ومن الدراسات التي تناولت تجربة الزمان عند مؤنس الرزاز دراسة غسان[2] عبد الخالق (الزمان، المكان، النص)، وفي هذه الدراسة وضع الناقد الرواية الأردنية في ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأول وتمثله تجربة الزمان عند مؤنس الرزاز، والاتجاه الثاني تمثله تجربة المكان عند جمال ناجي، الاتجاه الثالث تمثله تجربة النص، نفي المكان والزمان عند إبراهيم نصر الله. درس الناقد كما جاء في المقدمة التجارب الروائية دون أن يذكر حتى مرجعاً نقدياً واحداً يستند إليه في دراسته، لأنه قد يخشى على القارئ من ثقل الهوامش والإحالات، كمانأله صبّ نقده كما يقول على النص دون التورط في مقدمات تاريخية مسهبة، ثم أضاف إلى دراسته شهادات روائية للروائيين أنفسهم، قصد منها إشراك المبدع في الكلام على تجربته وهذه الشهادات لا تهمنا في فهم توجه الناقد لأنها تمثل اجتهادات نقدية للروائيين وإن شكلت فصلاً بأكمله من الكتاب.

وأرى أن انطلاق غسان عبدالخالق من النص نقطة جوهرية تحمد له، لكنه لم يلتزم بذلك عندما درس تجربة مؤنس الرزاز وقال لابد من مقدمة تاريخية واجتماعية وفلسفية قبل الولوج إلى تلك التجربة، يقول: "يقتضي الدخول إلى عالم مؤنس الرزاز الكثير من الإضاءات التاريخية والاجتماعية والفلسفية"[3].

وحديث غسان عبدالخالق عن الزمان في روايات الرزاز جاء وسط تناثر الحديث عن الأمكنة والأشخاص والموضوعات والرموز، واهتم بتصنيف روايات الرزاز ضمن رواية تيار الوعي ولم أر ذكراً للزمان إلا في حديثه عن رواية (اعترافات كاتم

---

[1] القواسمة، محمد عبد الله (2006م) البنية الزمنية في روايات غالب هلسا من النظرية إلى التطبيق، وزارة الثقافة، ط1، ص(312-313).

[2] عبد الخالق، (الزمان، المكان، النص)، اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن، (1980-1990م)،ص8.

[3] عبد الخالق، (الزمان، المكان، النص)، اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن، (1980-1990م)، ص9.

صوت) عندما قال: "إن المكان والزمان هما الشرطان الموضوعيان لوجود الإنسان، كما أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يخلق علاماته في المكان والزمان،وأخيراً فإن ذاكرة الإنسان هي وسيلته الوحيدة لوعي شرطي وجوده والإحساس بهما، وضمن هذا الثالوث الجدلي الفاعل المكان، الزمان، الإنسان، يجسد مؤنس الرزاز لحظة نوعية من لحظات الوجود الإنساني مختزلاً المكان إلى منزل يقبع فيه ثلاثة أشخاص محكوم عليهم بالإقامة الجبرية، مكثفاً الزمان في يوم الخميس الذي ينفجر فيه وعي الثلاثة عبر سيالات الذاكرة والحلم والتداعي"[1].

وغسان عبدالخالق في اعتقادي لم يبلور مفهوماً لتجربة الزمان، ولم يبين لنا كيف يتشكل الزمن في أعمال مؤنس الرزاز، وما هي وظيفته وطبيعته ودلالاته وعلاقاته بالعناصر الداخلية في الرواية، لذلك غابت تجربة الزمان عند الناقد وسط زخم من الحديث عن الأمكنة والشخوص والموضوع واللغة والرموز، بل إن الناقد يفضل أحياناً بعض العناصر كما نرى في تناوله شخوص رواية (أحياء في البحر الميت) عندما تحدث عن كفى.. العشيقة المشتركة بين عناد، وزوجة الغزاوي[2] ثم مضى الناقد في حديثه عن الشخصيات في الرواية دون أن يبين لنا كيف تتجسد تجربة الزمان في الشخصية، وهكذا فعل عند دراسة رواية (اعترافات كاتم صوت) يقول مثلاً عن أحد الشخوص: "يوسف: يفشل في تحقيق توازنه والخروج من دائرة احتقار ذاته، رغم إقدامه على اغتيال أحمد، اعتقاداً منه بأن قناة (الختيار) سوف تلين ورغم كل محاولاته لتطهير الذات من خلال اعترافاته لسيليفيا التي لم تكن تسمعه....[3]

ليس ثمة منهجية واضحة في دراسته، ولذلك ضاع درس الزمن لديه، فلم يتبن غسان عبدالخالقمنهجاً شكلانياً أو بنيوياً أو اجتماعياً وقد لجأ في عنونة كتابه إلى

---

[1] عبد الخالق، (الزمان، المكان، النص)، اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن، (1980–1990م)، ص 26.

[2] عبد الخالق،، (الزمان، المكان، النص)، اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن، (1980–1990م)، ص 25.

[3] عبد الخالق، (الزمان، المكان، النص)، اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن، (1980–1990م)، ص19.

التعميم عندما قال: (اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن (1980-1990م))، وبعد ذلك اختزلها على تجارب الروائيين الثلاثة مؤنس الرزاز وجمال ناجي وا إبراهيم نصر الله، على اعتبار أنها تشكل الألوان الرئيسية في طيف الرواية في الأردن ولكننا نتساءل أين ذهبت تجارب غالب هلسا وا إلياس فركوح وطاهر العدوان مثلاً ، ولماذا لم يخبرنا الناقد عن سبب اختياره لهؤلاء الروائيين دون غيرهم، وما هي الأدوات النقدية التي جعلته يعدهم أعلاماً تمثل تجاربهم اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة، لذلك أجد أن تجربة الزمان في أعمال مؤنس الرزاز تستحق دراسة كاملة.

وأما فخري صالح في كتابه (وهم البدايات) فقد أشار في دراسته لرواية (أحياء في البحر الميت) إلى أن طبيعة التعامل مع مفهوم الزمن والرموز المتعلقة بالزمن تحدد النظرة التي تحكم معيار العمل في الحكم على التجربة المشظاة المتكسرة، وعلى الرؤية السوداوية المتشائمة إلى ما آل إليه الحلم بعد انهيار الآمال المعلقة على إقامة نظام وحدوي ديمقراطي،فمعيار الزمنية يبدو مشوشاً مشروخاً وتبدو شخصية عناد الشاهد ضائعة ومرتبكة ومشوشة الذهن،تماماً ، وهكذا تجري استعارة رمز الزمن للتعبير عن الوعي المشقوق للشخصية أو وعيها المعطوب. واستشهد الناقد بمقولة عناد الشاهد "إن الزمان هنا نرجسي والمكان مرايا اللحظة تكرر نفسها طوال أسبوع، شهر، سنة"[1].

وحديث فخري صالح عن علاقة الزمان بالمكان وعن علاقة الزمن الداخلي بالزمن الخارجي يركز على وظيفة الصورة الشعرية المشتقة من الزمن أو الاستعارة الزمنية التي تضيء وعي الشخصية وطبيعة علاقتها بالمكان الذي تتغرس فيه، وبالتالي فإن اللجوء إلى إضاءة التجربة بالحديث بصورة مواربة عن علاقة الزمن بالمكان ومعنى هذه العلاقة يضفي على شخصية عناد الشاهد بعداً رمزياً ويجعل شخصيته استعارة كبرى تختزل آثار القمع وعوامل السقوط في اليأس.

وأرى أن فخري صالح لجأ إلى التحليل البنائي عندما درس روايتي مؤنس الرزاز (أحياء في البحر الميت) و(اعترافات كاتم صوت) حيث اعتمد هذا المنهج في دراسة الأدب على النظر في العمل الأدبي في حد ذاته بوصفه بناء متكاملاً وبعيداً عن أي

[1] صالح، وهم البدايات (الخطاب الروائي في الأردن)، ص84.

عوامل أخرى، أي أن أصحاب هذا المنهج يعكفون من خلال اللغة، على استخلاص الوحدات الوظيفية الأساسية التي تحرك العمل الأدبي حولها. ولكن الناقد لم يلتزم بمنهج واحد في دراسته فمثلاً اعتمد على التحليل الاجتماعي عندما قرأ رواية إلياس فركوح (قامات الزبد) ولجأ إلى القراءة التلخيصية لروايات عيسى الناعوري وفؤاد القسوس وجمال ناجي ومحمد عيد وليلى الأطرش وطاهر العدوان، وأشار الناقد إلى ذلك في خاتمة الكتاب عندما يتساءل عن الخلاصة التي توصل إليها: يقول: "بعد هذه القراءة التي مزجت فيها بين التحليل البنيوي التفصيلي أحياناً وبين القراءة الموضعية التي تقدم خلاصات ونتائج قراءة"[1]، علماً أن هذا المزج لم يتم على الصعيد التطبيقي، بالإضافة إلى أن الكتاب بشكل عام يضم عناصر غير مترابطة،بينهما فواصل مصطنعة،تحمل عناوين ليس لها معانٍ نقدية واضحة ومحددة، وهذه العناوين تمثلت في بدايات، بدايات روائية، خيبة الوعد، ثلاثة نصوص روائية ونص تجريبي واحد.

ويظهر أن الاضطراب في الجانب التطبيقي للكتاب، واستخدام منهج نقدي في كل وحدة من وحداتهوا ٍقحام الناقد نصاً لا روائياً(براري الحمّى) لإبراهيم نصر الله؛ ولكنه يحاكمه "بوصفه نصاً يحاول تمزيق الحدود الفاصلة بين الأنواع وتطعيم الكتابة النثرية بنصوص شعرية يعمر بها النص ولكنها لا تشكل إضاءة ولا تبني دلالة داخل دلالة"[2] ويرجح لدينا أن الكتاب لا يتعدى مجموعة مقالات عن وضع الرواية في الأردن استهوت الناقد أن يجمعها في كتاب، ويضمنها وجهة نظره في مجمل الخطاب الروائي في الأردن، ثم انحياز الناقد إلى روايات مؤنس الرزاز لأنه سار على خطا تيسير سبول، أو اقترب في تشكيل رواياته من تشكل رواية (أنت منذ اليوم)، وهذا لا يعد معياراً للحكم على أعمال الرزاز، بل لابد من أدوات جديدة ورواية جديدة ننظر بها إلى أعمال مؤنس الرزاز وا ٍلياسفركوح وغيرهما.

---

[1] صالح، وهم البدايات (الخطاب الروائي في الأردن)، ص131.

[2] صالح، وهم البدايات، ص129.

وأما عواد علي[1] في قراءته لرواية (جمعة القفاري) من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، فقد انطلق في رؤيته للزمن من آراء جيرار جينت الذي اعتمد على التصنيف الثلاثي في مستويات الزمان السردي وهي بحسب العلاقة بين زمني الخطاب والحكاية، ما يأتي:

1. النظام: وفيه تبرز تقنيتا الارتداد والاستباق.
2. المدة: وفيه، تبرز أربع تقنيات سردية هي التلخيص، الحذف، المشهد، الوصف.
3. التواتر: ويعني العلاقات بين طاقة التكرار في القصة، وطاقة التكرار في السرد.

لقد حاول عواد علي أن يقدم مقاربة للبنية الزمنية لرواية (جمعة القفاري) ليس بهدف اتخاذها نموذجاً إجرائياً لاختبار مبحث الزمن في الممارسة النقدية، بل للكشف عن كيفية تعامل الروائي العربي مع الزمن كمظهر من مظاهر السرد، ومكون أساسي من مكونات النص الروائي، وبدأ الناقد دراسته من العنوان إذ إن اسم (جمعة) يوحي بزمان، وشخصيته الإشكالية تدل من خلال عجزها عن التكيف الاجتماعي، والانسجام مع الذات والمحيط، على إحساسها المتضخم بوطأة الزمن عليها، التي يعبر عنها بالغربة أو الاستلاب، وتتعمق هذه الدلالة أكثر فأكثر في نهاية الرواية، حين تبلغ أزمته النفسية أقصى مداها، فيرتد عن عالم الكبار وزمنهم العصي على الفهم إلى عالم الطفولة[2].

وقد حلل عواد علي البنية الزمنية في رواية (جمعة القفاري) وفق ثلاثة ضروب من العلاقات أو المفارقات الزمنية:

1. العلاقات بين النظام الزمني لتتابع الأحداث في القصة والنظام الزمني لترتيبها في السرد.
2. العلاقات بين الديمومة النسبية في القصة، وديمومة السرد أي طوله.

---

[1] علي، عواد (1998م) من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، قراءة في رواية جمعة القفاري لمؤنس الرزاز، دراسات في الرواية العربية (الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر 1997م، ط1، مؤلفون: جريس سماوي وآخرون، ص46.

[2] علي، من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، قراءة في رواية جمعة القفاري لمؤنس الرزاز، ص45.

3. علاقات التواتر، أو العلاقات بين طاقة التكرار في القصة، وطاقة التكرار في السرد.

ومن خلال تتبع عوّاد علي لبنية الزمن في الرواية وجد أن زمن القصة أكبر من زمن السرد، حيث يشير إلى أن الرواية بدأت من لحظة زمنية غير محددة في النسق الزمني للقصة؛ بسبب غياب القرائن الزمنية الدالة في السرد، فالمشهد الاستهلالي يحمل عنوان (مقدمة: مشاهد من حياة شاهد) وهو يُروى بضمير المتكلم أي أن الراوي بطل الرواية نفسه جمعة، ثم يذكر الناقد الإشارات الزمنية التي توحي بأن المشهد الذي ينحو منحى السرد الاعترافي يقع زمنياً في فترة مجهولة بين الأحداث العاصفة التي عاشها الرواي والأزمة النفسية التي ألمت به فدفعته إلى الارتداد إلى عالم الطفولة، وهاتان الإشارتان هما: الأولى اعتراف جمعة بأنه عاش طوال حياته في عمّان الغربية، والثانية إعلانه بأنه يفكر في كتابة رواية بعنوان (مامرات النعمان في عمّان)، وبالمقارنة مع زمن السرد الذي يفترض أنه يمتد من المشهد الأخير فهو لا يستغرق بضع سنوات وهو زمن يكاد أن يكون مركزاً قياساً إلى زمن القصة (زمن العالم المتخيل) الذي يستغرق أكثر من ثلاثين سنة.

ولم يقف عوّاد علي على هذه العلاقات حسب بل حددها من خلال:

1-**الاستباقات (السرد الاستذكاري):** وهي المقاطع السردية التي تتمثل في إيراد أحداث سابقة عن النقطة الزمنية التي بلغها السرد، أي عمليات الاسترجاع التي يقوم بها بعض الشخوص تحت مجهر السرد، وعل الرغم من الصعوبة التي أشار إليها الناقد في تعيين جميع الحالات التي تبرز فيها المقاطع الاستذكارية بسبب تداخلها مع تلوينات وأشكال مختلفة من السرد، إلا أنه عرضها بصورة إجمالية في الرواية من خلال الجداول التفصيلية للمقاطع التي ورد فيها السرد الاستذكاري. وخلص الناقد إلى أن سعة السرد الاستذكاري في الرواية كبيرة نسبياً فهي تغطي نحو أربعين صفحة أي خمس المساحة الكلية للخطاب الخطي للرواية التي تبلغ (200) صفحة، وأشار إلى نسبة تواتر العودة إلى الماضي. ومدى الاستذكار أو المفارقة، التي يتفاوت من خلالها طول أو قصر المدة التي تستغرقها المقاطع الاستذكارية في أثناء العودة إلى الماضي، ويقاس هذا المدى بالوحدات الزمنية المسكوكة (الأيام، والشهور، والسنوات) ولم يكتف

الناقد برصد هذه الاستذكارات المسكوكة بل أشار إلى الاستذكارات ذات المدى البعيد نسبياً .

و اتخذت مقاطع السرد الاستذكاري في السرد صيغتين، في علاقتها بالشخصيات الروائية داخل أو خارج مجهر السرد. ورصدها الناقد من خلال الاستذكارات الذاتية: التي عنى بها الأفعال المتعلقة بالشخصية الساردة نفسها، مثل استذكارات جمعة، أو الغلباوي لوقائع وأفعال تخصها دون غيرها، والاستذكارات الموضوعية: وهي الاستذكارات التي تسردها الشخصيات والرواة، وتتعلق بأناس خارج مجهر السرد، وتشمل كل المقاطع التي يرويها جمعة والغلباوي، وهذه الاستذكارات بدت واضحة من خلال التطبيقات التي أوردها الناقد من الرواية فهو يربط بدقة بين الجانب النظري والجانب التطبيقي وقد حفلت الرواية بأمثلة كثيرة على هذه الاستذكارات.

2-**الاستباقات (السرد الاستشرافي)**: وهي المقاطع السردية التي تتمثل في إيراد أحداث آنية، أو سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، وبين الناقد أنه من الطبيعي أن يجري في هذه المقاطع القفز على زمن القصة (التخيل)، وتجاوز النقطة الزمنية التي بلغها السرد[1] لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من أفعال في الرواية؛ لكن وسم أغلب المقاطع السردية بكونها غير يقينية، إذ ليس ثمة ما يؤكد أن الأفعال التي ترد فيها بصيغة مستقبلية ستحصل حتماً ، فهي أقرب إلى الاحتمال وكما فعل الناقد في السرد الاستذكاري فثمة نمطان من السرد الاستشرافي في هذه الرواية وهما:

1. الاستباقات الموضوعية: وهي الاستباقات المتعلقة بأشياء أو شخصيات أخرى غير الشخصية المتكلمة، ولاحظ الناقد أن معظم هذه الاستباقات في الرواية تتألف من مقاطع استشرافية قصيرة لا تزيد في الأغلب عن ثلاثة أسطر، وجميع المقاطع التي أشار إليها الناقد لا تتجاوز صفحة واحدة.
2. الاستباقات الذاتية: وهي الاستباقات المتعلقة بالشخصية المتكلمة نفسها وحددها في إشارة واحدة من الرواية.

[1] بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص113.

ويلاحظ أبو عواد علي أطال في التطبيق عند الجانب الاستذكاري أكثر من الجانب الاستشرافي، وربما يعود هذا إلى الراوي نفسه الذي يجعل من الماضي نقطة الانطلاق أكثر من الانصراف إلى الحاضر الذي يرى فيه خيبة الأمل وعدم القدرة على تحقيق ما يصبو إليه.

3- **الإيقاع الزمني** : يرى بعض الدارسين أن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائماً بالنظر إلى اختلاف المقاطع السردية وتباينها، وهذا الاختلاف يخلق لدى القارئ دائماً انطباعاً قريباً عن السرعة الزمنية، أو التباطؤ الزمني وتتمثل هذه التقنية في :

1. الخلاصة: ومعناها أن زمن السرد < زمن القصة وأشار الناقد إلى أن رواية جمعة القفاري لا تحتوي إلا على خمس خلاصات (ص64، ص90، ص92، ص148، ص202).
2. الموقف (الاستراحة): وبين الناقد أن الوقف في هذه الرواية جاء من خلال الوصف أو التأمل في مشهد ما، أو موقف ما؛ لكنه يشير إلى أن المقاطع الوصفية تمتاز بقصرها فهي لا تتعدى ثلاث إلى أربع صفحات موزعة على أسطر متناثرة في مشاهد الرواية ولكنها أكبر بقليل من مساحة تقنية الخلاصة، وفسر الناقد قصر هذه التقنية بأمرين: أولهما: أن الذاكرة السردية عند الرواة أو الشخصيات هي ذاكرة عملية وليست ذاكرة تأملية، وثانيهما: أن مؤلف الرواية مؤنس الرزاز ينحو منحى السرد الحداثي أو التجريبي في الكتابة الروائية، وينأى عن السرد الكلاسيكي المثقل بالوصف الخارجي.
3. المشهد: وينحو الراوي في هذه التقنية منحى العرض الدرامي في سرد الأحداث من خلال استعمال الحوار وجزيئات الحركة، بعكس ما يفعله في الخلاصة فينجم عنه تضخم نصي يبرز الحدث في لحظات وقوعه المحددة الكثيفة، ويعطي القارئ إحساساً بالمشاركة الحادة فيه وكأنه فعل درامي تتجاوز فيه الشخصيات وهي تتحرك وتمشي،وأكثر الناقد من التمثيل على هذه المشاهد من الرواية وبيّن أنها تحتل مساحة كبيرة من الخطاب الروائي، وفسر الناقد كثرة استخدام الرواي للسرد المشهدي في هذه الرواية بأنه يدل على هيمنة النسق الدرامي على بنية الرواية السردية وهذا بدوره يعزز الاستنتاج السالف الذي أشار إليه الناقد من أن ذاكرة

الراوي ذاكرة حديثة لتركيزها على الحركة، وعزوفها النسبي عن الوصف والتأمل وفي هذه التقنية يتساوى زمن السرد مع زمن القصة.

وخلُص عوّاد علي من خلال التحليل للزمن الداخلي للسرد الروائي في رواية (جمعة القفاري) أن الزمن مكون بنائي يؤثر في المكونات الأخرى وينعكس عليها، وهو أيضا تقنية خطيرة تترتب عليها عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، وتحدد إلى حد بعيد طبيعة الخطاب الروائي وتشكله في وحدات مبنية.

ومن الواضح أن عوّاد علي التزم في دراسته لمعطيات المنهج البنيوي، وانطلق في دراسته من العناصر الداخلية لبنية النص الروائي متجهاً نحو الخارج المرجعي، بالإضافة إلى الوعي التام لدى الناقد للإطار النظري لمعطيات الزمن انطلاقاً من ثنائية المبنى/المتن الحكائي لدى الشكلانيين الروس ووصولاً إلى تصنيفات جيرار جينت، وتطبيقها على رواية (جمعة القفاري) ومدى حضور هذه التقنيات الزمنية في هذه الرواية وإشارته الواضحة إلى هيمنة النسق الدرامي على البنية السردية للرواية، لذلك ربط الناقد بدقة واضحة بين الجانب النظري والتطبيقي أثناء دراسته؛ لأن دراسة الزمن في الرواية وتطبيقه بحاجة ماسة لحضور المعطيات النظرية التي تضيء التطبيق وتجعله قريباً من المتلقي،بالإضافة إلى اعتماد الناقد على بعض المرجعيات الفكرية مثل (بنية النص السردي) حميد لحمداني، وبنية الشكل الروائي (حسن بحراوي).

واكتسبت قضية الزمن عند طراد الكبيسي[1] بعداً آخر لأنه ينطلق من الصعوبة في تحديد زمن رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) فالخطاب يروى مرة بضمير الغائب وأخرى بضمير المتكلم، وترتيب الأحداث لا يقوم على تراتب زمني بل يقوم على التداخل والمزج بين زمان الخطاب وزمن الخبر، وباعتبار أن الرواية تضم الكثير من الأخبار والتضمينات من أزمنة مختلفة قديمة ومعاصرة، فإن العلاقة لا تقوم على إشعار بزمنية بقدر ما تقوم على المجاورة أو المحايثة، فغالباً ما تتداخل الوقائع والأخبار والخطابات وتتناوب المشاهد أو تتكرر أو تعاد روايتها بصيغة أخرى، وبهذا يأخذ الزمن الشكل الدائري، فالرواية تنتهي بالخطاب نفسه، بضمير المتكلم الذي بدأت

---

[1] الكبيسي، طراد (2000م)قراءات نصية في روايات أردنية، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ص24.

به،فالشكل الدائري شكل ينحو منحى كوني مدته يمكن أن تستغرق أياماً ، ويمكن أن تستغرق دهوراً بمئات أو آلاف السنين إن جاز أن نعدَّ آدم (أبو البشر) آدم الأصلي واحداً من الأوادم الواردة في الرواية، جاز أن نقول إن زمن الرواية هو زمن الخليقة من آدم الأصلي الأول إلى آخر آدم يعيش اليوم بيننا.

والكبيسي يلتفت إلى الزمن في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) باعتباره تقنية من ناحية وظاهرة طبيعية واجتماعية من ناحية أخرى، وهذا بدوره يتيح لنا معرفة الرواية بأنها فن زمني ذو علاقة مباشرة بالزمن الذي يستخدمه الناس في حياتهم العملية، والتأكيد على سمة الدائرية في العمل، إن كان كل صوت يلخص فهمه ورؤيته للعالم بحيث نعود من حيث بدأنا، إلى أصل الحكاية.

ويجدر بي أن أشير إلى أن اختيار الكبيسي لهذه الرواية ولغيرها من الروايات لم يكن اختياراً أو انتقاءً لاعتبارات معينة، بقدر ما كان للمصادفة الفعل الأساسي في أن تجيء هذه الروايات بين يديه ويجد في نفسه ما يحركها إلى الكتابة.

واعتمد الكبيسي في دراسته لهذه الرواية على المنهج السيميائي من حيث لأن النص ينطوي على بنيتين : سطحية ومعمقة،وليس شرطاً في البنية العميقة أن نكتشف أشياء لم يقلها الروائي، أو لم يشأ أن يقولها، بالإضافة إلى اعتماد الباحث على المرجعيات الأجنبية مثل جيرار جينيت (خطاب الحكاية)، ورولان بارت (التحليل البنيوي للسرد)، وهانز ميرهوف، (الزمن في الأدب).

وفي التجريب في الرواية الأردنية أشارت منى محيلان[1] إلى الزمان في روايات الرزاز، فذكرت أن الزمن في رواية (أحياء في البحر الميت) يرتبط بمكان إقامة عناد، والزمن هو العنصر الأهم من بين عناصر الرواية الأخرى، وهو متداخل ومتشابك؛ لأن الهذيان والأحلام يشكلان عنصراً بارزاً في الرواية، وذكرت إشارة الراوي نفسه إلى ذلك "كوكتيل أزمنة وأمكنة" فزمن بيروت يتداخل بزمن مدينة الحلم، وزمن مسقط الرأس يختلط بزمن مدينة الحلم دون قيد أو ضابط واع فالهذيان والكوابيس والأحلام تشبك الأزمنة وتلغى الفواصل بينها، وهذا التكسر الزمني وتبني الأبنية المتداخلة لا يعدان أن يكونا من سمات تيار الوعي الذي تأثر به الرزاز، ولم تشر إليه محيلان، ويتجلى هذا

---

[1] محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)، ص146-151.

التأثر أكثر في متاهة الأعراب إذ يمتزج الحاضر بالماضي والليل بالنهار بشكل مركب ملبسٍ أحياناً .

وفي (اعترافات كاتم الصوت) لا توجد إشارات تلمح إلى المرحلة الزمنية التي تمثلها الرواية ولكن الإشارة إلى انقلاب العصبة على رأس الهرم فيها وربطت الزمن في الرواية بالدكتور مراد، وكاتم الصوت يوسف، والصغيرة سناء ومثلت ذلك من خلال الاسترجاعات، ثم بينت أن الزمن في (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، انقسم إلى ثلاثة أقسام، مثل الجزء الأول من الرواية مرحلة النضال في الخمسينات، والصراع ما بين القومي والعشائري، والجزء الثاني: تزامن فيه الماضي السحيق مع حاضر حسنين، وهو السبعينيات ومطلع الثمانينيات، والجزء الثالث: يتمثل في حكم الأتراك حتى يصل إلى الحرب اللبنانية. أما رواية (الذاكرة المستباحة) التي تمثل مرحلة الثمانينات لا سيما الانتخابات البرلمانية عام 1989، فالزمن فيها مرتبط بحاضر عبدالرحيم الذي ناضل في مرحلة الخمسينات لكنه شعر بالعجز في حاضره.

ركزت محيلان على الزمن التاريخي في روايات الرزاز الذي يعود للحديث عن الوقائع والأحداث التي تدور في الرواية؛ لأن الزمن التاريخي يعكس خبرة البشرية عامة التي تراكمت في الذاكرة الجمعية أو كما تقول (سيزا قاسم) يمثل ذاكرة البشرية؛ يخزن خبراتها مدوّنة في نص له استقلاله عن عالم الرواية. ويستطيع الروائي أن يغترف منه كلما أراد أن يستخدم خيوطه في عمله الفني[1]، لكن محيلان اعتمدت في حديثها عن الزمن التاريخي على مقولات (سيزا قاسم) دون أن تطبق ذلك على روايات الرزاز بل جاءت مقولات عامة وقصيرة وهذا ما حدث بالفعل عندما اعتمدت على تيار الوعي في الرواية الحديثة لـ" همفري روبرت)[2] دون فلسفة هذا المصطلح واستلهامه عند معالجة الروايات خاصة أن هذا المصطلح يستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص، ويتركز الاهتمام في هذه التقنية على وعي الشخصية ويدل الوعي على منطقة الانتباه الذهني التي تبتدىء من منطقة ما قبل الوعي، وتمر

---

[1] قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص64.

[2] روبرت، همفري (1975) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، ط2، القاهرة، دار المعارف، ص15.

بمستويات الذهن، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتشمله، وهو مستوى التفكير الذهني، والاتصال بالآخرين، وتهدف هذه التقنية إلى الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات، والكاتب الذي يستخدم تقنية تيار الوعي يحتاج إلى مهارة كبيرة؛ كي يعكس داخل الشخصيات وهذا ينطبق على أعمال الرزاز، لكن محيلان لم تنجح في دراسة هذه المعطيات عند إشارتها إلى تكسير بنية السرد، حيث تتداخل الأحداث بعضها في بعض عن طريق التداعي الداخلي الحر، بالإضافة إلى النزوع في بعض المقاطع إلى الكتابة الآلية التي تقوم على اللانظام وعدم التتابع والتناسق لتتوافق مع طبيعة المضامين المعالجة.

أما جاسم عاصي[1] فقد وضع العلاقة الجدلية بين الزمان والمكان عبر مقولة (الماء من لون الإناء) على اعتبار أن الماء هو الزمان والإناء هو المكان، فالزمان والمكان على اعتبارهما أساسيات النص فقد جرى عليهما الانزياح والتماهي في الحدود. فالزمن يسير على وفق التغيير عند الشخصيات، وتصاعد بعدهم النفسي، وهذا يشمل الشخصيات على تباعدها أو تقاربها، بل يشمل أيضاً الشخصية الواحدة في تقلبها على نفسها ونشاطها وانهماكها في فرض الصيغ داخل النص، لأن الشخصية هنا تحمل إرث الزمن والمكان كطرفين لهما علاقة بالإدراك الحسّي.

وأشار جاسم عاصي إلى أن اللعب بالزمن اتخذ له مستويات في رواية (احياء في البحر الميت) فهو زمن لم يكن حسابياً بل هو زمن نفسي، لذا فالمؤلف تعامل معه على أساس طقسي، فوروده لم يكن معتمداً تسلسلاً منطقياً واضحاً ومباشراً، بل نثر على أساس الحالة النفسية، وتداخل مع أزمنة الآخرين، لا على أساس تنمية صوت رئيسي تقليدي، بل على أساس تقاطعات الرؤيا وانعكاسات الواقع بأحداثه عبر أزمنة متعددة تداخل فيها الماضي بالحاضر، موزعة ضمن هذا النمط، متحولة إلى أزمنة ماضية تامة وأزمنة ماضية و هذه المستويات هي ما انتظمت عليه الرواية كبنية زمان تقابلها بنية مكان لم يتخذ هو الآخر بنية ثابتة وواضحة فالمكان لم يكن ليشخص أو

---

[1] عاصي، جاسم (2003) المعنى الضامر، دراسات في السرد الروائي رويات مؤنس الرزاز انموذجاً، عمان، دار الكرمل، ص51.

تبرز خصائصه بالوصف، بل بقدر ما يتواءم مع الزمن العام أي فكرة الماء من لون الإناء.

إذن انطلق عاصي في دراسته للزمن في رواية (احياء في البحر الميت) من الفكرة الصوفية التي مؤداها الماء من لون الإناء ومن خلالها حقق الرزاز لعبة الشكل الفني وطريقة الأداء والتجويد الروائي المؤسس لحقيقة صوفية حادّة ومرهفة للأحداث، وتداخل الأمكنة مع الأزمنة، فالزمن الذي عالجه الباحث في الرواية هو الزمن النفسي الذي يعكس تداخل عناصر الزمن في الذاكرة، ويتصف بالنسبية الذاتية والسيلان المستمر والاندماج الديناميّ والزوالية، فالباحث يعي أنواع الزمن في العمل الروائي وكأنه انطلق من مقولة بروست " الزمن الذي يحيط بنا ونستعمله كل يوم مطاط، الانفعالات التي نشعر بها تمدده وتبسطه، والتي نوحي بها تقلصه والعادة تملؤه"[1].

و أفاد جاسم عاصي في دراسته للتداخل بين الزمان والمكان في رواية أحياء في البحر الميت من المرجعيات الفكرية العربية لكنه عند استنطاق النصوص وظف مخزونه الثقافي الأجنبي دون الإشارة إلى ذلك، وظهر من خلال استخدامه لتقنية تيار الوعي وتعدد الأصوات هذا بالإضافة إلى انحيازه المباشر إلى أعمال الرزاز والانخراط في الجانب التحليلي للنصوص التي تناولها.

وعلى الرغم من اختلافات مستويات الزمن في الرواية إلا أنها لم تظهر واضحة في دراستي محيلان وعاصي فكل منهما درس الزمن من زاوية مختلفة فالأولى ركزت على الزمن من جانبه التاريخي دون الخوض في التفصيلات، والثاني درس الزمن من ناحية نفسية معززاً الفكر الصوفي عند الدراسة، وعلى سبيل التعامل مع المرجعيات الفكرية تعارض تناول عاصي مع محيلان حيث محيلان ذكرت المرجعيات الفكرية دون الإفادة الواضحة منها وعاصي على العكس وظفها كل التوظيف عند تحليله للنصوص.

ويستخدم (رامي أبو شهاب)[2]في دراسة الزمن مقياساً قوامه مدى الارتباط بالمرجعيات التاريخية ولذا قسم الأعمال الروائية التي تناولها إلى مستويين: الأول ضم

---

[1] ميرهوف، الزمن في الأدب،ص12.

[2] أبو شهاب، بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردنية (1967-2003)، ص183.

الروايات التي خلت من مؤشرات زمنية محددة، والثاني الروايات التي احتوت على مؤشرات زمنية، ووضع رواية (سلطان النوم) ورواية (فاصلة في آخر السطر) في المستوى الأول الذي يخلو من الإشارات الزمنية الواضحة التي تشير إلى زمن القصة بمرجعيته التاريخية، فلا تبدأ الروايات من نقطة زمنية محددة تشكل مرحلة للبدء، ولا تسير ضمن خيط زمني واحد، يجمع أحداث الرواية ضمن مراحل متراتبة إلى نهاية محددة، ومع ذلك يشير إلى أن هذه الروايات كانت تجري ضمن خلفية زمنية عامة كالزمن المعاصر أو الزمن الماضي، والدراسة تجسد غياب الزمن بصورته الطبيعية ذات المرجعية التاريخية ليحل بدلاً منه زمن فاقد للمرجعية، أو عدة أزمان متداخلة أو متجاورة، أو زمن متخيل، وهذا التغير في البنية الزمنية جاء مصاحباً للشخصية الرمزية التي أحدثت تحولاً في العناصر الروائية المشكلة للبنية الروائية ومنها كان زمن القصة.

وعلى المستوى الثاني الذي تضمن إشارات زمنية درس أبو شهاب رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) ورواية (مذكرات ديناصور)، فالزمن هنا متجسد من خلال بعض الإشارات الزمنية، التي تعمل على معرفة الوقائع وتحديدها ولا سيما التي تحدث في الرواية ومرجعيتها التاريخية مع احتراس إلى أن هذا الوضوح في الزمن لم يصل إلى الدرجة التي تميزت بها الرواية الواقعية التي تعتمد على فترة زمنية محددة، ويتخذ الزمن شكله المتشظي في رواية (مذكرات ديناصور) من خلال كونه لا يعني بمرحلة معينة فقط، إنما يعني بأثر تلك الفترة ومسؤوليتها على تهشم الشخصية، وهنا لا يكون الزمن بصورته السلبية خلفية لأحداث ما فقط، إنما هو حاضر كمعطى قابل للإدراك.

وخلاصة دراسة (أبو شهاب) أن الزمن الطبيعي المصاحب للشخصية الرمزية لم يعد كما كان محدداً ضمن سنوات معينة، بل بدا زمناً عاماً كالزمن الماضي أو المعاصر الفاقد للمؤشرات المحددة، وهذا ما مثلته روايات المستوى الأول، بينما جاءت روايات المستوى الثاني محافظة على الزمن الطبيعي،ولكنه كان متداخلاً ومجزأ كما هي الشخصية الرمزية فالربط بدا واضحاً بين الزمن وتناول الشخصيات الرمزية في هذه الدراسة.

وبرز عنصر الزمن المجسد في الأعمال الروائية فاقداً لوضوحه، حيث تم تجزئته وتفكيكه، مما انعكس على الزمن السردي الخاص بالرواية من خلال عدة تقنيات مستخدمة منها الاسترجاع والقطع والخلاصة والمشهد والتضمين والاستراحة وكل هذه المصطلحات التي استخدمها الباحث اعتمد في تطبيقها على دراسة سيزا قاسم بناء الرواية مع الإشارة إلى أن الباحث عند التطبيق ركز على المصطلح وتعريفه دون الانشغال بالتطبيق لذلك وجدت في هذه الدراسة عدم القدرة على الربط بين الجانب النظري والتطبيقي.

وأفادت نجود الحوامدة[1] من المنهج الشكلي والبنيوية في تحليل الزمن ورأت أن دراسة الزمن في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) يستوجب التعرف إلى أسلوب الروائي في تقديم مفهوم الزمن لذلك وقفت في دراستها عند تكوين الزمن وترتيبه، ومستويات الزمن، والزمن الروائي: سرعته وبطؤه.

وبالنسبة لعناصر الزمن وترتيبه ذكرت أن بناء الرواية يقوم من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائي التخيلي فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شيء قد انقضى، ويعلم الروائي نهاية الأحداث كما عرفت بدايتها، والزمن في الرواية زمن تخيلي، وزمن مضى، لكن هذا الماضي هو حاضر الرواية وهو الوجود الملموس والحسي منها على الرغم من استخدام صيغة الفعل الماضي، والباحثة وجدت أن رواية (متاهة الأعراب) تفصل بين عناصر الزمن الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل، ولكنها قلما تشير إلى الأحداث المستقبلية، فترتيب الأحداث في النص الروائي تتذبذب في مسيرته تذبذباً منتظماً أو غير منتظم بين الحاضر والمستقبل، وتتمثل هذه الذبذبة في تركيب الجمل والفقرات وفي تركيب الفصول وأجزاء النص. ومثلت الباحثة هذا التذبذب من خلال الرواية والباحثة اعتمدت في دراستها لعناصر الزمن وترتيبه على ما يسميه (ميشال بوتور) " تتابع الوحدات الزمنية في صيغة تخضع لإيقاع خاص وتمنح النص فنية جمالية خاصة"[2] عندما قالت في الرواية "عادة يحدد الروائي نقطة

---

[1] الحوامدة، نجود (2009) الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب للروائي مؤنس الرزاز، وزارة الثقافة، ط1، ص149.

[2] قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص28.

الحاضر ينطلق منها على خط الزمن، فيستطرد في الأحداث من ماضٍ فتتشكل تقنية ترتيب عناصر الزمن الثلاثة"[1]، وأضيف إلى قول الباحثة أن الاهتمام بالحاضر نابع من اهتمام الروائي بالحياة الشخصية الروائية النفسية أكثر من حياتها الخارجية لذلك يتزامن الماضي والحاضر والمستقبل في النص أو قد يكون الاهتمام بالحاضر راجعاً إلى تأثير السينما في الرواية و الحوامدة على ما يبدو لي كانت دقيقة عندما ربطت بين مقولتها عن الرواية أنها تتراوح بين زمنين: الزمن الماضي والحاضر من غير تسلسل زمني واحد، كما في الروايات الكلاسيكية ومقولة ألبيرس :" إن الترتيب لا يفرض نفسه علينا إلا حين نقرأ فصلا من التاريخ، وعلى نقيض ذلك فشعورنا بالحياة وبالماضي كما نعيشه لا يعبر عن نفسه باتباع التاريخ كالقمة والرواية التقليديتين"[2]

وأضافت الحوامدة أن للافتتاحية وظيفة مهمة جداً في الرواية، فهي التمهيد أو المدخل إلى بنية الرواية، منها تنطلق الأحداث وتبرز حركة الذبذبة بين الحاضر والماضي، حيث ابتدأت الرواية باللحظة الحاضرة، والحالة التي تعيشها الشخصية، واستناد الافتتاحية بطريقة مباشرة إلى عرض الشخصيات في الرواية بالإضافة إلى إعطاء الافتتاحية للقارئ الخلفية العامة لهذا العالم المجهول بشيء من الغموض تارة والومضات الورائية تارة أخرى، كما وتعمل على إعطاء الخلفية العامة لكل شخص من شخوصها حتى يستطيع ربط خيوط الأحداث التي تستنتج فيما بعد.

وحديث الحوامدة عن الافتتاحية في رواية متاهة الأعراب ما هو إلا امتثالاً لما قاله (بلزاك)[3] من المدرسة الواقعية وهو أول من اعتنى بتقنية الرواية وجعل الأهمية الكبرى للافتتاحية وأرسى قواعد منهجها لمن جاء بعده، وتتكون الافتتاحية عنده من عنصرين أساسيين هما: الماضي والمكان، لكن الباحثة في دراستها لرواية متاهة

---

[1] الحوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب للروائي مؤنس الرزاز، ص154.

[2] ر.م. البيرس (1982) تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، ط2، بيروت، منشورات عبر المتوسط، ص192.

[3] بلزاك (1799–1850) روائي فرنسي اشتهر بكتابة (الكوميديا البشرية) التي يصف فيها دقائق المجتمع الفرنسي وشخصياته (موسوعة المصطلح النقدي)، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، ص35.

الأعراب تجاوزت النمط الذي جاء عند بلزاك وقالت إن الروائي استغنى استغناء تاماً عن عرض الأحداث الماضية، وأصبح ذلك الماضي جزءاً من الحاضر لا ينفصل عنه فهو منسوج ومكون في داخل الشخصية مستدعية اللحظة الحاضرة أولاً بأول على غير نظام وترتيب[1].

ولم تقف الحوامدة عند هذا الحد بل أشارت إلى طبيعة الزمن الروائي في رواية (متاهة الأعراب) وقالت من الجلي عند دراسة الزمن في أي نص روائي ينبغي الالتفات إلى نوعين من أنواع الزمن هما الزمن في الأدب والزمن في الطبيعة، ويعرف الزمن في الأدب بأنه الزمن الإنساني الذي يدرك كجزء من خلفية هذه الخبرات، أو كما ندرك تداخله في نسيج الحياة الإنسانية، إننا نفكر بالزمن الذي يدخل خبرتنا، فهو خاص وشخصي وذاتي، والزمن في الطبيعة: هو الذي يقاس عبر الطرق الفيزيائية، وهو زماننا والشائع والمعروف الذي نحدده باليوم والساعات والسنين. وهو غير خاص أو شخصي أو ذاتي، وا إنما هو عام ويتصف بالوضوح والاستقلالية.

وبينت الحوامدة أن الزمن النفسي في رواية (متاهة الأعراب) زمان ماض مسترجع بالذاكرة وهو المسيطر على الأحداث والمواقف، فتظهر التداعيات والاسترجاعات بلا ترتيب زمني للحدث لتخلق تواصلاً يستمر بالتدفق عند احتكاك الشخصية بشخصية أخرى أو استرجاع الماضي بأحداثه من خلال المواقف التي تعيشها الشخصية مع موقف سابق[2].

وأزيد على قول الحوامدة أن الزمن النفسي مستحضر بالحلم، وهو يعبر عن الأزمات النفسية التي تعيشها الشخصية في الرواية نتيجة القهر والكبت والإحباط الذي يكتنف حياتها، خاصة أن الأحلام التي راودت أشخاص الرواية ليست كالأحلام الاعتيادية التي تأتي في المنام، إنها أحلام اليقظة وهذه الأحلام ما هي إلا تعبيراً عن مواقف يصعب تحقيقها.

---

[1] الحوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب للروائي مؤنس الرزاز، ص160.

[2] الحوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب للروائي مؤنس الرزاز، ص163.

ثم بينت أن الروائي اهتم بالزمن التاريخي الذي يمثل بالمقابل الزمن الخارجي، الذي يسقط عالمه التخيلي دون تحديد لسنوات أو تاريخ محدد، وا ٕنما اكتفى بذكاء القارئ ليمنحه الفرصة فيؤرخ للأحداث بنفسه، لأن الزمن كفيل بأن ينطلق بالأحداث إلى الإمام لذلك كان تجسيد الزمن التاريخي في الرواية بصور مختلفة منها: استخدام الوقائع التاريخية الواقعية للحقبة التي يؤرخ لها الروائي مثل ظهور الأحزاب القومية، وضرب إسرائيل للمفاعل النووي العراقي ثم الحرب العراقية الإيرانية والحروب العربية الإسرائيلية.

وليس هذا وحسب بل وضحت الحوامدة أربعة أنواع لسرعة النص[1] وهي الخلاصة، والمشهد، والثغرة، والوقفة معتمدة في ذلك على التوصيف المعروف المتوافر في المراجع التي احتفلت بالتقنيات السردية وهي كتب شكلية بنيوية، وطبقتها على رواية متاهة الأعراب معتمدة كل الاعتماد على كتاب سيزا قاسم بناء الرواية.

ودراسة الحوامدة في مجملها هي دراسة وفق معطيات المنهج البنيوي والبنيوي التكويني، والمنهج الشكلي الذي لا يتحقق إلا عبر سلسلة من التحاليل الدائرية، فعملية الفهم تتداخل مع عملية التفسير، وظهر ذلك من خلال رؤية الحوامدة إلى قدرة الروائي أن يداخل الجوانب الزمانية والمكانية دون الإخلال بما مر على هذه المجتمعات من حضارة أثرت في حالتها المعاصرة، لذلك تداعى الزمان والمكان وتداخلا معاً، وأثبتت الحوامدة أن الظواهر الفردية لا يمكن فهمها بشكل ملموس إلا في إطار تجانس كلي، ويستدعي ذلك عمليات ظهور المجموع كله في العناصر الكلية أي يقوم على الكلية ورؤية العالم.

وبعد، فمجمل الدراسات التي تناولت البنية الزمنية في روايات الرزاز أثبتت فاعلية البنية الزمنية ومركزيتها في بناء الرواية بشكل عام، لهذا فإن تحليل هذه البنية ضروري لفهم بناء الرواية حتى وا ٕن كانت مغرقة في استخدام التقنيات الحديثة، ومعتمدة على التشظي والتداخل بين عناصرها، ويمكن القول إن بناء الزمن في الدراسات السابقة خضع وا ٕن لم تصرح هذه الدراسات بذلك إلى مستويين زمنيين: الأول

---

[1] الحوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب للروائي مؤنس الرزاز، ص171.

تحويلي والثاني تشكيلي، ويتأسس على فهم هذين المستويين أن الرواية بشكل عام ما هي إلا بنية زمنية تتركب من زمن تحويلي يحيلها إلى جزئيات واقعة في المجتمع والطبيعة والنفس الإنسانية، وزمن تشكيلي يصوغها، وأن باستطاعة الناقد أن ينطلق من هذه الرؤية في فهم الرواية وتشريح عناصرها.

2. المكان

للمكان الروائي أهمية كبيرة لا تقل كثيرة عن أهمية الزمان وقد عدّت الرواية فناً محتضنا لهما، فهي من زاوية فن زماني من حيث حضور الزمن، ولكنها من زاوية أخرى تنتمي إلى الفن المكاني من حيث حضور المرئيات، وفي ذلك تقول سيزا قاسم "إذا كانت الرواية في المقام الأول فناً زمانياً يضاهي الموسيقى، في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان"[1].

ونظراً لارتباط المكان بتقنية الوصف السردية، يمكن أن يجيء المكان عنصراً ذا علاقة ما بالزمان، على أن ذلك لا يقلل من أهميته في شيء خاصة إذا ما توطدت العلاقة بينه وبين عنصر الزمان، إلى الحد الذي يستحيل فيه " تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان، في أي مظهر من مظاهرة"[2] وهو مما يطلق عليه ب (الزمكان الروائي) الذي يعني على حد تعبير باختين" العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعاباً فنياً اسم Chronotope"[3].

وفي وصف المكان الروائي، يبرز ما يسمى بـ (الفضاء الروائي) الذي يعني في مفهومه الفني: مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة بذلك

---

[1] قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص99.

[2] مرتاض، عبدالملك (1995) تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، ص227، الجزائر.

[3] باختين، ميخائيل (1987)أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة محمد برّادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، ص5.

فضاءها الواسع الشامل[1]. والفضاء أنواع مكاني، وزماني، ومعرفي قيمي مفهومي والأفضل أنه (المكان)حيّز.

ونستنتج من ذلك أن المكان في الرواية كأي عنصر آخر من عناصرها يجب أن يكون عاملاً، وفعّالاً وبنّاء فيها وإلا أصبح عبئاً يثقلها ويكتسب المكان أهمية أخرى إذ إنه يثير إحساساً ما بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن والمحلية حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه فقد حمّله بعض الروائيين تاريخ بلادهم ومطامح شخوصهم فكان:واقعاً ورمزاً وشرائح وقطاعات مدناً وقرى، كياناً نتلمسه ونراه أو كياناً مبنياً في المخيلة ولم يكن المكان يوماً إلا امتحاناً ذاتياً لمواجهة النص المعقد، وكانت مواجهة فيها من أحكام الذات الشيء الكثير"[2].

أما وصف المكان فيختلف من رواية إلى أخرى باختلاف الاتجاهات الروائية التي تنتمي إليها، ففي الاتجاه التقليدي الواقعي يكتسب المكان أهمية كبيرة في بنية السرد الروائي، ويحتل صفحات طويلة من بنية الرواية، مؤسساً مع غيره من الأمكنة الموصوفة فضاء الرواية الشامل، غير أن الأمر يختلف بالقياس إلى رواية تيار الوعي الحديثة، التي يقتصر الروائي فيها على الإشارات الخاطفة والسريعة للمكان الروائي، تلك الإشارات التي يتأسس بها فضاء الرواية الشامل في مثل هذا النوع من الروايات الذهنية المعتمدة على تقنيات التذكر الارتداد والمونولوج الداخلي وعلى تداعي المعاني، أما الرواية الجديدة التي تنطلق من فوضى العناصر السردية، فإن وصف المكان يجيء منسجماً وتلك الفوضى الفنية التي تعمد إلى رسم المكان بالمفهوم الجغرافي رسماً عجائبياً بالتعمية على ملامح جغرافيته وطمس معالمه وتدمير حدوده[3].

ويقول إبراهيم خليل " إن معالجة الكاتب الروائي للمكان في عمله الإبداعي تختلف من كاتب لآخر، والحاذق من الروائيين هو الذي ينظم عملية رسم المكان على

---

[1] لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص63.

[2] النصير، ياسين (1985) إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص5-8.

[3] يوسف، آمنة (1997) تقنيات السرد: في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، ص104.

وفق العلاقات المتشابكة في صميم النص، وقد تنشأ هذه العملية ضمن سلسلة من الثنائيات التي تبرز التعارض والتناقض بين القوى المؤثرة في سيرورة الحكاية واّطراد السرد"[1].

وقد تناول إبراهيم خليل في دراسته منهج الكاتبين مؤنس الرزاز وجمال ناجي في رسم ملامح المكان من خلال عمليهما الأخيرين (الذاكرة المستباحة) 1991 و(الحياة على ذمة الموت) 1993، والسبب الذي دفع الناقد إلي الموازنة بين هذين العملين، هو أنهما يشتركان في اتخاذ عمان/المدينة فضاءً روائياً لهما مع اختلاف الطريقة والمنهج. وأكد الناقد ثنائية المكان المغلق والمفتوح في رواية مؤنس الرزاز (الذاكرة المستباحة) حيث وجد أن الكاتب يؤكد ثنائية المكان المغلق (البيت) مقابل المكان المفتوح (المدينة) بكل ما فيها من علاقات، وبكل ما فيها من تنوع، وبكل ما تمثله المفارقة بين عمان الأمس وعمان اليوم من معنى، فعمان الثمانينات تبدو لنا من خلال رواية مؤنس مدينة غارقة في الشعارات الانتخابية الجوفاء الفارغة من المحتوى، فهي شعارات تتنكر لماضيها، والفشل يلاحق قادتها السياسيين والوحدة والاستيحاش والإعاقة هي المصير المأساوي لعبدالرحيم وأضرابه من المحاربين القدامى الذين هزموا في رأي البقال فتحي، أما عمان الخمسينات فهي الحلم الذي يريد عبدالرحيم له أن يعود، ويصبح حقيقة تنسخ الواقع المؤلم المغلف بالفساد والعبث.

ثم أشار إبراهيم خليل [2] إلى المكان في رواية ليلة عسل (عن الرجل الذي انتهت حياته قبل أن يموت) حيث ذكر أن هذا العنوان الثاني لم يذكر عبثاً وإنما هو عنوان ذو وظيفة دلالية توجه القارئ إلى المكان الذي يجد فيه مغزى هذا النص المثير، والمحيّر في آن، حيث انتقل من الفضاء المفتوح إلى فضاء مغلق، يكاد يكون متناقض الدلالات فالحجرة في الفندق ذي النجوم الأربع تقابلها حجرة بائعة الهوى في شقة بلا مصعد وفي حي شعبي، الأولى يظفر منها بذكريات سيئة والأخرى يظفر منها بزهو المنتصر المنتقم من لارا، وذكر الناقد أن الرزاز اختار عمان الغربية وهذا يعني

---

[1] خليل، الرواية في الأردن في ربع قرن (1968-1993)، ص121.

[2] خليل، إبراهيم (2003)مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، دراسة ومختارات نقدية، عمان، دار الجوهرة، ص282.

أن اختيار المؤلف لهذا المكان بالذات جاء إشارة تحمل مدلولاً عن الموقع الطبقي للشخوص.

وأرى أن وصف إبراهيم خليل للمكان في روايتي الرزاز ما هو إلا الوصف الموضوعي الذي يقوم على استقصاء عناصر المكان ومكوناته المختلفة التي تساعد على فهم أبعاد الشخصيات الروائية كما تساعد على فهم أوضاعها أو طبقاتها الاجتماعية.

ودراسة إبراهيم خليل دراسةتؤرخ للرواية في الأردن، و هي تحليل نقدي وقراءة فاحصة لبعض الأعمال الروائية، والناقد كما يبدو يفرض تصنيفه على الرواية الأردنية فيحشرها قسراً في النمطين اللذين وضعهما لها الرواية التحليلية والروايات التجريبية ويركز أثناء تحليله على الروايات التجريبية بدايات أولى (أوراق عاقر وأنت منذ اليوم) ثم روايات مؤنس الرزاز، وهذا التركيز يؤكد ميل الكاتب وتفضيله للروايات التجريبية أي الجديدة من وجهة نظر إبراهيم خليل، والسمة الغالبة على هذه الدراسة كثرة التصنيفات والمصطلحات وكان الأجدى بالناقد أن ينظر إلى الرواية على أنها عالم معقد مستقل فكل رواية قد تشكل صنفاً معيناً، لهذا يجب أن نتعرف إلى معناها من خلال تشكلاتها لا من تصنيفاتها التي لا تنتهي كما أن الناقد لم يحاول الإفادة من الكتب النقدية السابقة ولم يشر إلى ذلك والإشارة الوحيدة في الكتاب كانت في حاشية المقدمة التي تشير إلى الإفادة من كتاب الرواية في الأردن لـ (خالد الكركي).

ويرى إبراهيم السعافين أن[1] ما يلفت النظر في رواية (جمعة القفاري) وضوح المكان، وتفصيلاته وضوحاً دقيقاً، فثمة مقابلة بين عمان الغربية وعمان الشرقية، وثمة أسماء لمدن وقرى أردنية من مثل السلط والرمثا والكرك وأدر والعالوك، وثم ذكر لعشائر من مثل بني صخر وبني حميدة وبني حسن، ولعل ذكره لبعض الأماكن كان أقرب إلى التباهي بمعرفة هذه الطبقة المستغلة، حتى بات تكرارها أقرب إلى الشعارات أو الدعاية والخطب والوعظ والإرشاد، إذ نراه في مفتتح الرواية يحدد انتماءه الفكري الطبقي من خلال انتمائه للمكان.

[1] السعافين، الرواية في الأردن، ص297.

كما ذكر أن تفصيلات المكان ظهرت في عمان، وربما في عمان الغربية في الأغلب وهي تفصيلات افتقدتها الروايات السابقة لمؤنس الرزاز بيد أن الأماكن خارج عمان لم ترد إلا على سبيل التعداد.

ووصف السعافين للمكان في رواية الرزاز لا يتجاوز الوصف الموضوعي لكنه ربط هذا الوصف بالوظيفة الجمالية التزينية والاستعراض من قبل الروائي لهذه الأماكن التي أوردها في رواية جمعه القفاري، وا ٍشارة الناقد هي إشارة خاطفة للمكان تبرز من خلالها الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية والتركيز على عمان الغربية لما لها من أبعاد حضارية ارستقراطية.

والسعافين على ما يبدو من كتابه يؤرخ للرواية في الأردن إلا أنه لم يقدم فهماً واضحاً ومتماسكاً ودقيقاً للرواية في الأردن، وربما يعود هذا إلى انطلاق الناقد في تحليل الروايات المدروسة من التصنيفات العديدة ذات الدلالات غير المحددة، فجاءت الرؤية النقدية هلامية يصعب القبض عليها، كما أن الناقد لم يحاول الإفادة من الكتب النقدية السابقة حيث لا توجد إشارة إلى مثل هذه الإفادة، والإشارة الوحيدة في الكتاب كانت في حاشية القائمة البيوغرافية للرواية في الأردن التي تشير إلى الإفادة في إعداد القائمة من كتاب خالد الكركي الرواية في الأردن، لذلك لا تستطيع ان تفهم ما الذي يعنيه وسط هذا الركام الهائل من المصطلحات والتصنيفات، ونخلص إلى ان هذه التصنيفات لا تنتهي بنا إلى تحليل سليم للرواية فهي تغيب المنهج العلمي من ناحية وتشتت الرؤى النقدية من ناحية أخرى.

أما صلاح صالح فقد أطال الوقوف عند رواية مؤنس الرزاز (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) لازدحامها بالأمكنة السرابية، فهي تكاد تكون مكر ّسة للتحدث عن كل ما يتمتع بطبيعة سرابية في المنطقة الغربية ابتداء من الأمكنة وانتهاء بالبشر ومعتقداتهم، ويقول الباحث إن هذا الوصف الذي يتناول مكان مفترضاً أو متخيلاً أو مرئياً من خلال السراب يصح أن يكون تقريراً علمي ّاً يتسم بقدر من الدقة والتفصيل عن

ظاهرة السراب التي لا يمل الكاتب من العودة إليها بين صفحة وأخرى، ويقدمها في صور جميلة أكثر غنى بالحركة والتصوير البصري[1].

ثم أضاف (صلاح صالح) أن كل ظهور مكاني في (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)يضمر تواريا ً وكل توار كان يندرج ظهوراً ، سواء كان في المكان الممتد من (القطب إلى القطب) والمنسرح عبر الفيافي السرابية الشاسعة، أو كان ذلك في بناء الأمكنة الجزئية وتشكيل تفاصيلها وعلى الرغم من أن البوادي والصحارى تبدو أقل الأمكنة قدرة على الاستبطان والتورية، فإن الكاتب استطاع استبطان دواخلها بما تعجز ظواهر طبيعية كثيرة عن احتوائه.

كما يتقاطع الواقعي بالخيالي في الرواية، ويشكل المكانان تقاطعاً مستمراً طالما استمرت الرواية، وهذا التقاطع يحدث عبر مرحلتين الأولى: تتم في وعي الكاتب، وطرائق استثمار أدواته الفنية وتقنياته، أثناء صياغة المكان على الورق، والمرحلة الثانية: تتم في مخيلة القارئ ووعيه أثناء قراءة الرواية وتكثر في الرواية التقاطعات في مستويات التخييل، وتتنوع وتتراكب بتواتر مستمر وباستخدام وسائل مختلفة كالتركيب الشعري أو المجازي اللغوي الذي يلغي المكان بكل تفصيلاته[2].

ووصف الباحث للمكان في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السحاب) وصف غير خالص في موضوعيته المطلقة، بسبب اجتماع أكثر من رؤية سردية مختلفة خارجية كانت أم داخلية، فهو يميل إلى الوصف النفسي الذي يرتبط برواية تيار الوعي على وجه الخصوص حيث تصبح الأماكن حاملة لقيم شعورية مؤثرة، يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية وتصرفاتها الخارجية، وقد جمعت دراسة الباحث بين الجانب النظري والتطبيقي لقضايا المكان انطلاقاً من تفسيره للمكان إلى المكان الروائي، وبيان أبعاد المكان وتقاطعاته المختلفة على مستوى التوسيع والتكثيف، والتقاطع الواقعي والخيالي ثم علاقة المكان بالشخصيات والزمن.

---

[1] صالح، صلاح (1997) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، ، باب اللوق، القاهرة، ص85.

[2] صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص89، 90.

وقد عالج (طراد الكبيسي)[1] الرواية ذاتها، وأعطى المكان أهميته من خلال وصفه بطوبولوجيا أكثر من طوبوغرافياً فالمكان وا ٍن أشير إلى بعض تضاريسه الجغرافية (المحيط الهادر، الخليج الثائر) إلا أنه كما تضعه الرؤيا الروائية الطوبولوجية، ليس سوى سراب:صحراء سراب، بحيرات من سراب، دول سرابية، وتلعب الذاكرة والمخيلة دورها في رسم تضاريس هذا المكان، وهو ما يجعله أقرب إلى المكان المثيولوجي أو إلى التشكل الفيسفسائي ذي السمات الخرافية، إنه نسيج من الأوهام والأحلام وظلال الأشياء.

هكذا أشار كل من صلاح صالح وطراد الكبيسي إلى اللجوء إلى الصحراء لجعلها مكاناً موضوعياً، بسبب ما تتمتع به الصحراء من خصوصية عربية وخصوصية مشهدية، تنفتح باتجاه فكرية الرحابة القصوى، بالإضافة إلى أنها مكان مفتوح، يبدو بلا نهاية، وهو أيضاً مكان متحرك ومتنام بتنامي الأحداث والشخصيات، حتى إن عدم تحديد المكان هو جزء من الوعي العام بمصائر الشرائح الاجتماعية وأهدافها التي يعبر عنها وعن أفكارها الروائي.

ولعل أبرز الدراسات التي درست المكان في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) هي دراسة نجود الحوامدة إذ عقدت فصلاً لهذه التقنية، وتتبعت وصفها بصورة بنيوية، واعتبرت المكان في هذه الرواية مكاناً مجازياً لا وجود له، ولكنه يدرك من خلال خصائصه وميزاته الخاصة، ولعل أهم ما يميز المكان في روايات الروائي هو الربط الفني الجميل بين ما يعرف بالمكان الموضوعي، والمكان المفترض، ومزجهما معاً في إطار واحد، لا يستطيع القارئ إزاءه إلا أن يقع في حيرة جميلة فيسعى بذكائه عله يستخلص المكان الحقيقي، وبكثير من الوصف وذكر التفاصيل يوهم القارئ بأن هذا المكان صالح لكافة الأمكنة التي يتخيلها القارئ فيتلاعب بإطلاق التسميات على هذه الأمكنة المعروفة ضمناً بالأسماء الحقيقية[2].

---

[1] الكبيسي، قراءات نصية في روايات أردنية، ص24.

[2] الحوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب للروائي مؤنس الرزاز، ص190.

ولم تقف الدراسة عند هذا الحد، بل وضحت أن في هذه الرواية يظهر بناء فوقي للمكان يأتي من حركة الشخصيات في الأمكنة التي يتجولون فيها ويتحركون من خلالها فتتشكل دلالة هامة، إذ إن الحركة تعني التغير في الأمكنة، لذلك وقفت الحوامدة عند الأماكن التي دارت فيها الأحداث وهي نوعان: أمكنة مركزية وأمكنة ثانوية، ثم درست علاقة الأمكنة بأهم عناصر الرواية وهي علاقة المكان بالشخصيات، وعلاقة المكان بالنفس، وعلاقة المكان بالأحداث، وعلاقة المكان بالزمن، ثم وصفت المكان وعلاقته بالسرد، ثم خلصت الدراسة إلى أن التقنية التي استخدمها الروائي نابعة من عدم اهتمامه بالمكان كمكان، وا إنما هو يصف المشاعر والأحاسيس والانتماءات إلى هذا المكان، سواء كان في تقديم المكان الرئيسي، أو المكان الثانوي/ لذلك لا يعطي الروائي للمكان أهمية وصفية، فالعمومية هي السائدة على الأمكنة المركزية والثانوية[1].

ثم أظهرت الدراسة الثنائية الضدية بين الأمكنة المغلقة والأمكنة المفتوحة والمكان المصنوع والمكان الطبيعي وبينت أن المكان بهذه الرواية يأخذ طابع الترميز المكثف للواقع النفسي الذي يفرضه الروائي على شخوص روايته، وحتى وصف المكان في الرواية يمهد للحدث ويكون إطاره ويساعد على إظهار جوانب كثيرة غامضة في نفس الشخصية.

وعلى الرغم من الجدلية الواضحة لدراسة المكان أشير إلى أن الروائي قدمها بطريقة ذكية وعفوية، واستطعنا أن نستشف منذ بداية الرواية ماهية المكان الذي يقصده الرزاز، بعد أن قرأ علينا تاريخ المكان وخصوصيته، وأضفى عليه الجمالية الفنية بطريقته الخاصة، لقد صور المكان في حركة وصفية دلالية مستمرة تعطي الأبعاد الواضحة للمكان الروائي، على الرغم من الإحساس بأنه كاد يصل در جة الغياب والعمومية في أكثر الأحيان، ولم يتحدد جغرافيا، بل صار على مستوى العمومية في المنطقة العربية التي ظهرت فيها النزاعات والحروب والانقسامات، ولكن لماذا لا نقول إن هذا المكان محدد جغرافيا بجغرافية الأردن، والرواية أردنية وهذا القول

---

[1] الحوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب للروائي مؤنس الرزاز ، ص191.

ليس على قاعدة أن كلبتها أردني الجنسية وإنما على قدرتها على تشرب الهم وقضايا الإنسان الأردني منذ تاريخ العثمانيين وأرض الأولياء الصالحين مع بروز تعلق الروائي بوطنه، وتشربه لهمومه وقضاياه اليومية والمصيرية باعتمادها جزءاً من الواقع العربي المعيش.

وباعتقادي أن المكان يثير في أية رواية دون سواه إحساساً بالمواطنة والانتماء وإحساساً آخر بالمحلية حتى لنحسه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، وحمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم ومطامح شخوصهم، فكان واقعاً ورمزاً وميداناً للتفاعل الإنساني بكافة شرائحه. لكن الدراسات التي تناولت المكان وقفت عنده كتجربة معيشة وأعني به المكان المعيش كتجربة داخل العمل الروائي والقادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ هو مكان عاشه مؤلف الرواية، وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال، في حين استطاعت نجود الحوامدة أن تستوعب الخط المكاني في رواية متاهة الأعراب عندما وقفت على المكان المجازي وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق أي رواية الفعل المحض، وسمته الحوامدة مجازياً لأن وجوده غير مؤكد، بل هو أقرب إلى الافتراض، أو قد يكون هذا المكان وصفاً لحالة تمر بها إحدى الشخصيات الروائية مثل الفقر والغنى والتباهي وهذا الوصف هو وصف ردود فعل الشخصيات الروائية أكثر مما هي في ذاتها، ولهذا تكون صفات مثل هذا المكان من النوع الذي ندركه ذهنياً ولكننا لا نعيشه، والحوامده امتثلت في دراستها لحديث غاستون باشلار في كتابه (جماليات المكان) مع العلم أن حديث باشلار[1] ينصرف إلى المكان الأوروبي ورغم التوافق في الخطوط العامة بين المكان الأوروبي والمكان العربي ولكن يظل المكان العربي المستعاد فنياً يختص بالأمومة.

ولكن الحوامده لم تشر إلى الانطباع الأساسي الذي خرجت به من المكان المجازي في رواية متاهة الأعراب كأن تقول المكان سلبي، مستسلم خاضع لنزوات الشخصيات والأحداث الروائية إلى حد يجعل من وجوده مجرد افتراض أو أنه خارج نطاق التجربة الفنية لأنه لا يعبر عن معايشه للمكان أو لا يملك استقلاليته.

---

[1] باشلار، غاستون (1984) جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص54.

ولكنني قد أقف موقفاً قد يكون معارضاً للدراسات التي تناولت المكان في متاهة الأعراب وأقول إن المكان غُرب في هذه الرواية وتغريب المكان والأحداث والشخصيات كان من خلال تحويلها إلى أجزاء منفصلة يصل إلى حد يجعل القارئ عاجزاً عن ربطها بتجاربه الخاصة، وإن جهده ينصرف أساساً إلى إعادة تركيب الرواية حتى يستطيع فهمها عدا عن المكان المعادي الذي يتخذ في روايات الرزاز تجسدات كالسجن، الطبيعة الخالية من البشر مكان الغربة المنفى، ويتخذ هذا المكان صفة المجتمع الأبوي بهرميّة السلطة في داخله وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات وتعسفه الذي يبدو، وكأنه ذو طابع قدري، أي يمسك بشخصياته وأحداثه ولا يدع لها إلا هامشاً محدوداً لحرية الحركة.

3. (الحبكة)و الدراما

الحُبْكة في اللغة العربية من الفعل (حبك) حبكاً، أي أحكم صناعة الشيء، ويقال حبك الثوب: أجاد نسجه، وحبك الحبل شد فتله، والحبل هو ما يشد به على الوسط وتقرأ الحُبْكة بضم فسكون[1].

وكلمة حبكة في اللغة الانجليزية (Plot) وترجمها بعض النقاد بكلمة العقدة، ولعل ترجمتها بالحبكة أدق وأشمل لما نألفه من التشابك بين عناصر الرواية[2].

أما كلمة حُبْكة في الأدب: فتعني الأحداث والقاعدة التي ترتبط ببعضها وهي تتسع (لعملية الاختيار والتقديم والتأخير للأحداث)[3].

ووجه الالتقاء بين معناها في اللغة ومعناها في الأدب، هو إحكام الصنعة، وانشداد الأشياء بعضها إلى بعض.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، 407/10 (حبك).

[2] النساج، سيد حامد (1985) بانوراما الرواية العربية الحديثة، ط2، القاهرة، مكتبة غريب، ص24-25.

[3] ديل، اليزابيث (1981) الحبكة، موسوعة المصطلح الأدبي، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، ج3، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ، ص46.

ولقد أدرك (أرسطو) أهمية الحبكة في الأعمال الأدبية فيقول:" إن المرء يدعى شاعراً لا لكونه يصنع أشعاراً، بل لكونه يصنع حبكات خلال تمثيل الفعل"[1]، واعتبرها أحد الأركان الستة التي تقوم عليها المأساة، ولكن في رأي (أرسطو) هذا تضخيم لأهمية الحبكة في العمل الدرامي، مما جعله يتعرض للنقد ومنهم (فورستر) الذي رأى أن الشخصية هي " الطاقة المعبرة التي تكمن خلف نمط الرواية بعينه"[2].

وربما يكون (هنري جيمس) أفضل من فهم الحبكة وعلاقاتها بالشخصية، فقال بإمكان التبادل بينهما " ما الشخصية غير تقرير الحدث" ما الحدث إلا تصوير الشخصية؟ ما الصورة أو الرواية إن لم تكن غير الشخصية؟"[3].

وتقسم الحبكة من ناحية التركيب إلى قسمين: حبكة مفككة، وحبكة عضوية متماسكة، فالحبكة الأولى تحتوي على سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة، وتستند وحدة القص في ذلك إلى البيئة، أو الشخصية أو النتيجة العامة التي تنظم الأحداث والشخوص.

أما الحبكة المتماسكة: فهي التي تتضمن حوادث مترابطة، وتسير في خط مستقيم إلى النهاية، وهذا ما نجده في الرواية الكلاسيكية.

وتقسم الحبكة من ناحية الموضوع إلى نوعين: الحبكة البسيطة والحبكة المركبة.

فالحبكة البسيطة تبنى على حكاية واحدة، وأما الحبكة المركبة: فتبنى على حكايتين أو أكثر، وتتداخل الحكايات، وتندمج معاً لتكو ّن وحدة العمل وتخلق التأثير الفاعل في أحداث الرواية[4].

---

[1] ديل، الحبكة، موسوعة المصطلح الأدبي، ص475.

[2] ديل، الحبكة، موسوعة المصطلح الأدبي، ص466.

[3] ديل، الحبكة، موسوعة المصطلح الأدبي، ص465.

[4] الحوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب للروائي مؤنس الرزاز، ص13.

وتقوم الحبكة في دراسة إبراهيم خليل[1] لرواية (ليلة العسل) على سلسلة مفارقات فقد بحث جمال بيك عن طفلة صغيرة لا ماضٍ ليكتشف أن ماضيها حافل بما لا يحفل به ماضي امرأة في الثلاثين ويذهب إلى باريس لبدء قصة جديدة في حياته وا ٍذا به يعود منها واثقاً من أن قصته قد انتهت، وعلى هذا فإن اتجاه الحدث في الرواية يشير حتماً نحو نهاية حادة، نهاية مأساوية تعيد البطل إلى المربع الذي انطلق منه، إلى درجة الصفر، وعليه فإن هذه الحبكة محدودة تشبه ما يعرف في الأدب الأوروبي بالحبكة المغلقة (Closed Plot).

ويضيف إبراهيم خليل أننا إذا تجاوزنا الرواي والقارئ إلى حبكة هذه الرواية وجدناها في الوضوح بحيث تغني الإشارة إليها عن البحث فيها، فجمال بيك مصاب بالملل والضجر الذي عبَّر عنه المؤلف باحتياجه إلى مشكلات تنفي عنه الإحساس بالاستقرار الذي يعني عنده التنبلة، وشعور جمال بيك بهذه الحالة حافز يحرك قواه العقلية والنفسية نحو التغيير، والتغيير معناه أن يبدأ حياته بداية جديدة، وتتراءى له هذه البداية في زواج جديد كأي رجل شرقي مقتدر لا يجد في آخرته ما يفعله سوى الزواج بامرأة صغيرة، ولأن ّ زوجته التي أمضت معه أفضل سنوات عمره، تمثل بالنسبة له سلطة عليا لا يستطيع إغضابها، يضطر إلى جعل هذا الزواج سراً، ولأن أسرة لارا جار عليها الزمان، وامتحنها امتحاناً عسيراً بالإفلاس، وفقدان الأب المعيل للأسرة اضطرت بفعل الحاجة للموافقة، ولأن لارا فتاة صغيرة انتزعها جمال بيك من مقاعد الدراسة فقد أبت أن تكون كما شاء لها. واعتصمت بما في طبيعتها الأنثوية من حياء وخفر، واستطاعت أن تلقنه درساً قاسياً وأن تجعل الفارس المعتد ينهار باكياً من الجولة الأولى، تاركة لبطولاته الغرامية أن تتجلى في ميدان آخر حيث لكل شيء ثمن[2].

و(إبراهيم خليل) في دراسته لرواية (ليلة عسل) تناول الحبكة البسيطة التي تبنى على حكاية واحدة، لذلك جاءت الأحداث خاضعة لمبدأ السببية التي تراعي نظاماً وقتياً

[1] خليل،مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن دراسة ومختارات نقدية، ص280.

[2] خليل،مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن دراسة ومختارات نقدية، ص279.

معيناً، ومع ذلك تحتوي على سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة، وتستند وحدة القص إلى الشخصية أو النتيجة العامة التي تنظم الأحداث والشخوص.

وأما نجود الحوامده[1] فقد درست الحبكة في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) وذكرت في الحبكة اتضحت أهم أحداث الرواية، وبينت أن حبكتها مفككة لا تشمل حركة متنامية لأحداث الرواية ولأول وهلة يشعر القارئ بأنها لا تسير وفق تسلسل ما في إطار علاقات منطقية داخلية، فلا تسمح للقارئ بأن يتمسك بخط متواصل من الوضوح والفهم.

ولاحظت أن بناء الحبكة قام على الائتلاف والاختلاف في المواقف والأحداث والشخصيات، والزمان والمكان، مما جعلها تسير في حلقة دائرية تتقمص جميع النصوص الحكائية الموجودة في الرواية، وتندغم في إيقاعات على وتر واحد، خصوصاًو أن الروائي يعمد إلى تداخل العلاقات وتآلفها، وما زال يتعهدها وينميها ويتحرك بها حتى غايته[2].

والحوامدة درست الحبكة دراسة بنيوية من خلال إدراجها لعناصر الرواية التالية: عرض أحداث الرواية وشخوصها، ونمو الأحداث فيها ثم طريقة عرض الأحداث، فأضافت إلى "أن الغموض في الرواية تقنية محببة لدى القارئ والروائي معاً، فلا يوزع الروائي الأضواء على الأحداث توزيعاً متعادلاً موحداً، بل اختار الروائي الجوانب الموحية، ليلقي عليها الأضواء ما بين ضعيفة وقوية ليترك الجوانب الأخرى تغوص في الغموض، فينفذ إليها القارئ بفطنته إلى الجوانب المغفلة مستدلاً عليها من الجوانب المضيئة مثيرة عنصر التشويق والمتابعة للقراءة، لذلك ساعد عنصر الغموض الروائي على إتقان حبكته الروائية والسير بها حتى منتهى الأحداث أو الأزمة"[3].

---

[1] الحوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات لسراب للروائي مؤنس الرزاز، ص337.

[2] الحوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات لسراب للروائي مؤنس الرزاز، ص337.

[3] الحوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات لسراب للروائي مؤنس الرزاز، ص56.

على أن هذه الأفكار العامّة كغياب الحرية وهيمنة القمع والاستبداد والمصادرة للآراء والأفكار، ومطاردة الناس تشكل خيطاً واضحاً يربط الأحداث كما يربط المألوف بالعجائبي، وزيادة على ذلك فإنّ تشظي الحبكة في الرواية قد يعد بديلاً فنياً لتشظي الحياة العربية والنظام السياسي العربي.

ومهما يكن فإن الحبكة في روايات الرزاز لم تدرس الدراسة التي تغطي جوانبها كافة، ولم تظفر بدراسات جادة حول الصراع والتشويق والمفاجأة، وربما كانت دراسات الزمان ذات صلة بالحبكة، ولكنها حبكة لا تقدم درساً علميّاً عن البناء الكلي للرواية، ولعل ذلك يعود إلى أن كثيراً من الدراسين يخلطون بين دراسة الحبكة، وتلخيص الرواية والأمر ليس على هذا النحو.

ولعل نزوع الرزاز إلى الدراما يكون بتحويل أفكار الشخصيات ودافعها إلى أحداث، وحيوية الأحداث وحركتها هي التي تدفع القارئ إلى مراقبتها باهتمام، بالإضافة إلى قدرة الدراما الهائلة على التشخيص والدخول في أعماق النفس الإنسانية، وإظهار تمزقها، ورصد خفاياها، ورسم أحلامها وآمالها، والتعبير عن حركة الإنسان الدائبة في مجتمع ينمو وحياة تتبدل.

ويرى نزيه أبو نضال[1] أن مؤنس الرزاز ينحو باتجاه عالم المسرح في رواية (قبعتان ورأس واحدة) وسماها (مسرواية) لكنه لم يقف عند هذا المصطلح ولم يطبقه على الرواية وفق عناصره التي توضحه بل لجأ إلى تحليل الرواية وذكر أن أبطال قصة قبعتان ورأس واحدة اثنان هما: الأصلع والأعور، ومعهما الجارة السمراء وبعض

---

[1] أبو نضال، نزيه (1996) علامات على طريق الرواية في الأردن، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، ص69. * ونعتها كل من السعافينو عبدالخالق (2000) بالمسرحية الذهنية، انظر السعافين، الرواية في الأردن، ص307،و عبدالخالق، الغاية والأسلوب، ط1، أمانة عمان، عمان، ص 60.

* المسرواية: ظهرت في الغرب في نهاية القرن التاسع عشر عند هاردي وفلوبير ثم جويس في القرن العشرين، وإن كانت لها إرهاصات سابقة عند ديدرو في القرن الثامن عشر، وأصبح من المتعارف عليه أن المسرواية شكل أدبي، تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية وتتواليان بإخراجهما الطباعي المميز. انظر: خشاب وليد، عندما تلجأ الرواية للمسرحية، مجلة فصول، مجلد 12، العدد الأول، القاهرة، ربيع 1993، ص60.

عناصر الكومبارس للمساعدة على تقديم الفكرة مثل سكان البناية ورجال الصحافة والإعلام الغربيين، وهذان البطلان يعكسان أو يرمزان لفكريين أو موقعين طبقيين: فالأعور ينتمي للطبقات المعذبة في الأرض، والأصلع ينتمي إلى البرجوازية ويشير الباحث إلى أن عناصر الكوميديا السوداء تكتمل حين نكتشف في النهاية أن هذين النموذجيين وخلال تصارعهما الدموي لا يهدد أحدهما الآخر فقط، وا نما يهددان بنسف وتدمير البناية أو الواقع العربي بكامله فأحدهما يحمل قنبلة نزع مسمار أمانها، والآخر يصو ّب إليه مسد ّساً عن قرب وأي تصادم بينهما سيفجر الاثنان معاً كما ستنفجر البناية.

ولكنني أشاطره الرأي على أن رواية (قبعتان ورأس واحدة) رواية درامية وهذه الرواية لا يستطيع تمثلها إلا روائي حذق مثل مؤنس الرزاز، يعي خصائص الرواية والمسرحية معاً، لذلك كانت الرواية الدرامية أقل الأشكال الروائية حضوراً على الساحة الإبداعية.

و(نزيه أبو نضال) كما يبدو من كتابه يهدف إلى الإحاطة بالمشهد الروائي الأردني بتقديم علامات ومعلومات محددة عن الرواية في الأردن، لكن الباحث يواجه كثيراً من القضايا والإشكالات النقدية التي تنعكس على دراسته كالفروق بين الأجناس وقضايا التاريخ والتراث والمكان في الرواية وتحديد الأنواع السردية خاصة الرواية والقصة، واهتمام الباحث بالتجنيس في كتابه ينعكس على الموضوعات التي يتناولها في كتابه فلا يتحدث عن عمل إبداعي إلا ويثير قضية انتمائه إلى جنسه الأدبي، وعلى الرغم من هذا الالحاح إلا إن (نزيه أبو نضال) لا يضع لنا حدوداً فاصلة للرواية، أو يضع تعريفاً لها يميزها عن غيرها من الأنواع وهذا التجاهل يتم على صعيد القول وعلى صعيد التطبيق. وهذا يدفعني إلى القول أن الباحث لم يوفق في وضع حد فاصل بين الرواية وبين القصة الطويلة من ناحية أو بين الرواية والقصة القصيرة من ناحية أخرى، ويستمر التشويش والفوضى في تحديد النوع وينعكس هذا على صعيد التطبيق كما فعل عندما وصف (قبعتان ورأس واحدة) مرة قصة ومرة على أنها رواية ثم قال مع أنه يمكن أن نسميها مسرواية وانشغل بهذا على سبيل التطبيق المسرحي فيها، والأجدر به أن يقف عند مميزات الرواية الدرامية كالحرية في الزمان ومحدودية

المكان والتداخل بين الشخصيات والأحداث، فالشخصية حدث، والحدث شخصية، وبالتالي الحقيقة والمظهر شيء واحد، كما أنه لم يشر إلى الحبكة والقاعدة التي تربط بعضها ببعض.

ثم يلمح أبو نضال[1] إلى الفرصة التي أتيحت للاشتغال على رواية (جمعه الغفاري) لمؤنس الرزاز لتحويلها إلى دراما إذاعية من (30 حلقة) وذلك في إطار الفعاليات الثقافية لعمان عاصمة للثقافة العربية 2002.

وأشار (نزيه أبو نضال) إلى أنه قرأ العمل منذ سنوات ولم يجد فيه بنية روائية في إطار الحد الأدنى للشكل الروائي، حتى في أشد حالاته خروجاً على النص الروائي (فالرواية) كما أطلق عليها الرزاز نفسه: مجموعة متناثرة من الكتابات والمواقف والحكايات والوقائع واليوميات والحوارات التي لا يجمعها جامع ولا يوحد شتاتها موحد، ولكن مع ذلك يجد المتلقي في النهاية أنه مسكون بصديق جديد هو جمعه القفاري، وأشار اليها الناقد بمقولته (كيف تغيب الرواية ويحضر البطل؟ حيث اعتبره سر النص الغريب المعنون بـ(جمعه القفاري) أو يوميات نكرة، ولكن تمثيل هذه الرواية ما كان بالإمكان أن يتحقق لولا أن مؤنس نفسه وكما أبلغنا ذلك بصراحة عبر اعترافاته الجرئية عن (سيرته الجوانية) في مجلة أفكار بأنه هو نفسه يكاد يكون جمعه القفاري، وحتى عند إعداد حلقات مسلسل (يوميات نكرة) الثلاثين استعان الناقد في بناء عدد من الحلقات بجوانب من سيرة الرزاز الجوانية، وذلك بالاستئذان من مؤنسس قبل الإقدام على العمل والأهم من ذلك لم ينتبه أحد أن ثمة فرقاً بين سيرته وروايته، وهكذا يمكن لرواية مثل جمعة القفاري أن تختفي أو تغيب، ولكن لا تلبث أن تحضر مع بطلها لأنه المؤلف نفسه البطل.

وفي دراسة هدى أبو غنيمة[2] لرواية (قبعتان ورأس واحد) ترى أنها أقرب إلى المسرحية منها إلى الرواية بإيقاعها المتوتر وبروز أثر الحوار في تصعيد حركة

---

[1] أبو نضال، نزيه (2006) التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، ص299-301.

[2] أبو غنيمة، هدى (2001) الرواية الأردنية رؤى جديدة، الرواية في الأردن، شكري الماضي، هند أبو الشعر، المفرق، جامعة آل البيت، ط1، ص170.

الأحداث، وهي رؤية شاملة يعبر فيها الكاتب عن رؤيته للواقع في ضوء فشل الأيديولوجيات وانهيار المعسكر الاشتراكي أمام الرأسمالي، وتصف الرواية بأنها مشهد رمزي نابض بالحركة والتوتر الأصلع والأعور جاران يسكنان في نفس الطابق لا يكاد يعرف أحدهما الآخر شيئاً بسبب حالة اللاحرب واللاسلم التي يعيشانها، ويتفقان على تصفية المسؤول عن العمارة، وكل من ينحاز إليه؛ لأنه أهمل إعداد ملجأ لها وأهمل التدفئة المركزية وسائر الشؤون، وما أن سيطر الجار الأعور والجار الأصلع على العمارة حتى دعوا سكان العمارة إلى الاجتماع في شقة المغدور مسؤول العمارة سابقاً ومن خلال حوار مكثف الإيحاء بالصراع الأيديولوجي يدور في المشهد السياسي والاجتماعي يختلفان على من بيده زمام العمارة، ويتربص كل منهما بالآخر وتتطور الأمور حتى يصبح الجميع على كف عفريت، لن المسؤولية في بلاد ما قبل الرأسمالية التاريخ والعمارات القديمة التي لم تقم على أسس عصرية رأس لا يحتمل قبعتين أنت الضحية الآن وأنت الجلاد.

لا تخرج هدى أبو غنيمة في مقولتها عن رؤية نزيه أبو نضال فهي تكرار لما قال لكنها لم تصل إلى درجة نعت الرواية بأي مسمى وركزت على المفاتيح الأساسية للمسرحية وهي: التوتر والحوار وتطور الأحداث والأهم من ذلك بؤرة الموضوع وهو أن قبعتين ورأس واحد هي الرواية الأصلح لئن تكون رواية درامية عند كليهما.

ولكن الدراسة التي بدت – بالنسبة لي– أكثر إحاطة وجدية من الدراسات السابقة في تناولها لموضوع الدرامية في الرواية هي دراسة (صبحة أحمد علقم)[1] حيث سعت في دراستها إلى ترسيخ الرواية الدرامية مصطلحاً ونوعاً أدبياً في النقد العربي الحديث، وتوسيع جانبها التطبيقي الذي اعتمد عدداً غير قليل من الروايات، وركزت على أن الرواية نوع هجين ترد أصوله إلى جمع من الأشكال الأدبية المختلفة، لذلك يصبح الحديث عن علاقة الرواية بالدراما حديثاً مشروعاً كمشروعية الحديث عن علاقة الرواية بالملحمة، ولما كانت الدرامية مرتبطة بالتوتر والصراع فقد عدت من الوسائل المفضلة للتعبير، فهي تجعل الإنسان في حوار دائم مع نفسه ومجتمعه، ومن

---

[1] علقم، صبحة أحمد (2006) تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً)، وزارة الثقافة، عمان، ط1، ص175.

هنا لجأت الرواية إلى الدرامية وغدت مصطلحاً يعلو على الدراما التي احتضنته زمناً طويلاً .

ومع أن علقم اطلعت على دراسة (السعافين، ونزيه أبو نضال) إلا أنها برؤية جديدة ركزت فيها على تداخل الأجناس الأدبية وكيف احتضنت الرواية الدراما وعلت بها، وانطلقت في دراستها من مبدأ الاتفاق مع السعافين ونزيه أبو نضال على درامية (قبعتان ورأس واحد) ولكنها برؤية شمولية تقول إن مؤنس الرزاز يضعنا في (قبعتين ورأس واحد) أمام مشهد حواري مكثف، حيث نظمت علقم النص الروائي، وأشارت إلى مشهد الصراع بين الأصلع والأعور وكيف كشف المشهد عن قدرة فنية تمثل تقنيات المشهد المسرحي، فالمؤلف يعمد إلى الحوار طوال المشهد للكشف عن الشخصيات التي تفتقر إلى الملامح الخاصة، والشخصيات رموز يصعب قولبتها وتحديد ملامحها، وتدل على طبقات اجتماعية متباينة، والحوار في الرواية ينهض بمسؤولية تصعيد الحدث العام (الصراع) بين بطلي الرواية، وذلك من خلال تدعيم المشهد بنفر من المصورين ورجال الإعلام الذين حضروا المشاهدة وتصوير مشهد العراك بين الأصلع والأعور، وتغيب الحبكة التقليدية في الرواية فنحن أمام مشهد عراك قد نراه في أي ساحة من ساحاتنا، ولكنه اشتباك غريب يدعم إحساس الرزاز بالقرف من الواقع العربي العجيب والغريب الذي يؤثر المصلحة الخاصة على العامة.

وأشارت إلى أن المشهد المسرحي يمنح القارئ قدرة على التخيل والتمثل للحدث المعروض، مما يخلق توتراً داخل القارئ يسعى المؤلف الجاد الدؤوب مثل الرزاز إلى تدعيمه من أجل تغيير الواقع نحو الأفضل وهذه الملامح المسرحية من منظورها هي التي ساعدت في أن تكون رواية (قبعتان ورأس واحد)عملاً مسرحياً ناجحاً، عرض ضمن مهرجان المسرح الأردني الثالث عشر عام 2004.

وأرى أن علقم اتكأت على مسمى الحوارية التي نقلها [1] باختين إلى السرد حيث أعطى هذا المصطلح النقدي مفهوماً واسعاً يجاوز في دلالته الحوار العادي والمشهدي ذا الوظائف المتعددة إلى السرد الحواري الذي تتحقق فيه أسلبة اللغات الاجتماعية والأدبية بمختلف مستوياتها.

---

[1] دراج، نظرية الرواية والرواية العر بية، المركز الثقافي العربي، ط1، ص70.

وأكدت ارتباط ظهور الشكل المسروائي العربي بالرؤية الجديدة للواقع ومحاولة تحطيم قالب الرواية التقليدية والرغبة في تقليد الغرب، واستخلصت خصائص المسراوية من خلال نماذجها التطبيقية، فهي تمتاز باعتماد الحوار صيغة مهيمنة في بنائها الفني، ومحدودية المكان فهو لم يتجاوز مصعد العمارة في رواية الرزاز، واتسمت شخصيات المسروايات بأنها نماذج فنية رامزة ودالة على ما في الحياة من شرائح اجتماعية واتجاهات فكرية فالرزاز لم يحفل بأسماء شخصياته فهي أصلع وأعور، والجارة السمراء، بالإضافة إلى غياب وحدة الزمن التقليدية في الرواية المسراوية والميل الواضح إلى أسلوب الاسترجاع الذي يوحد بين الماضي والحاضر، وحضور المونولوجات التي تساعد القارئ على الكشف عن حقيقة الشخصيات الروائية وجوهرها.

فمصطلح المسراوية ورد عند علقم وعند نزيه أبو نضال فيما يتعلق بالرواية الدرامية ونعتها ولكن علقم وسعت هذا المفهوم من خلال تطبيقها العملي على الروايات وخلصت إلى نتائج وصفات تميز الرواية المسرواية أو الدرامية ولكن (نزيه أبو نضال) ركز على تفسير هذا المصطلح لجمعه بين المسرحية والسردية كوصف عام فقط.

وعلقم جعلت البؤرة الحقيقة لدراستها تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية "فالجنس الأدبي يشمل الشعر والمسرح والرواية، والمسرح يأخذ الجانب التراجيدي والكوميدي، في حين أن الجنس غير الأدبي يضم التاريخ والفلسفة والعلوم"[1].

وتركيز علقم على فكرة الأجناس الأدبية يذكر بمقولة بارت عن النص حيث "يتألف النص من كتابات متعددة، تتحدر من ثقافات متعددة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، تتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف، وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، فليست وحدة النص هي منيعة وأصله، وإنما هي مقصده واتجاهه"[2].

---

[1] مفتاح، محمد (1990) مجهول البيان، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص16.

[2] بارت، رولان (1986) درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص87.

4.الشخصيات والبطولة

تشكل الشخصية في الرواية عضراً هاماً من عناصر العمل الروائي ولا تظهر تلك الأهمية إلا بعد أن يتم ربطها ببقية العناصر الأخرى، ولا سيما المكان الذي يمنح تلك الشخصية الهوية التي تميزها عن سائر الشخصيات الأخرى، لذلك فإن العلاقة بين الشخصية والمكان تتعدى حدود العلاقة الشكلية؛ لأن المكانلم يعد إطاراً خارجياً جامعاً لحركة الشخصيات، بل إن المكان الروائي تجاوز وجوده السطحي المرتكز على البعد الجغرافي والفيزيائي، فقد أصبح يحدد سلوك الشخصية واتجاهاتها، زيادة على أن تقاليد المكان وأعرافه تحكم نفسية الشخصيات وممارستها، لذلك يحتل المكان دوراً بارز اً في الكشف عن عالم الشخصية النفسي، إذ إن ّ المكان يقوم بتجسيد إحساس الشخصية.

ويختلف مفهوم الشخصية الروائية باختلاف الاتجاه الروائي الذي يتناول الحديث عنها، فهي لدى الواقعيين التقليديين -مثلاً- شخصية حقيقية أو شخص من لحم ودم؛ لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني المحيط بكل ما فيه، محاكاة تقوم على المطابقة التامة بين زمني ثنائية: السرد/الحكاية. غير أن الأمر يختلف بالقياس إلى الرواية الحديثة التي يرى نقادها أن الشخصية الروائية، ما هي سوى كائن من ورق على حد تعبير (رولان بارت)[1] ذلك لأنها شخصية تمتزج في وصفها بالخيال الفني للروائي. وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ في تكوينها وتصويرها، بشكل يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة، في الواقع الإنساني المحيط، لأنها شخصية من اختراع الروائي[2].

لقد اهتم كثير من النقاد بدراسة الشخصية الروائية، ورأوا أن عظمة الروائي تعتمد على براعته في رسم شخصياته.

وفي دراسة عوني صبحي الفاعوري لرواية (اعترافات كاتم صوت) يقول " إن الرزاز استطاع أن يقدم في روايته شخصية أنموذجية للشخصية المركبة ذات الأوجه

---

[1] بارت، رولان، (1993) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة د.منذر عياش. ط1.

[2] يوسف، تقنيات السرد: في النظرية والتطبيق، ص26.

المتعددة، التي تحتاج إلى دراية وفهم بأساليب التطور النفسي للشخصية الإنسانية، ولكن المتتبع لهذه الشخصيات يلاحظ أن جل هذه الشخصيات شخصيات مأزومة سلبية تكتفي بالنظر دون المشاركة في قضايا مجتمعها فعليا، وتكتفي بالتنظير والتطلع نحو الذات، بل اكتفت بالكتابة والتطلع نحو القرن الحادي والعشرين، ومن دون بذل أي جهد للخروج من هذا السجن القاتل"[1].

ثم أشار إلى شخصية يوسف كاتم الصوت وعدّها شخصية أنموذجية شديدة التعقيد، إنها نتاج رحلة من الصراع السياسي التي مرت بها تجربة العمل السياسي العربي، إنها نتاج طفولة معذبة، فهو ابن أم متهمة في سلوكها الأخلاقي، وهو لا يعرف أباه ومضطهد في علاقته مع أسرته ومع مجتمع الرفاق، لذلك يقول الباحث إن الرزاز عالج شخصية يوسف بطريقة مقنعة نفسيا وفنيا، إذ لم نجد لهذه الشخصية موازياً في أعمال أخرى، وأما شخصية الدكتور مراد، فهي كذلك شخصية أنموذجية إيجابية ولكنها انكفأت على نفسها، وحاولت التطلع إلى القرن الحادي والعشرين من خلال انشغالها بالكتابة على الرغم من معرفتها بأن السلطة سوف تصادرها.

ولعل الثغرة الوحيدة من الناحية الفنية التي ذكرها الفاعوري في الرواية تتعلق بشخصية سناء؛ إذ لم يتجاوز سنها المراهقة، فنجدها تعبر عن شخصيتها سلوكاً ولغة بمستوى أكبر مما يجب أن تكون عليه هذه الطفلة، إذ يجب أن يتواءم سلوكها وعمرها الحقيقي حتى تقنعنا فنيا وهذا الخطاب يشير إلى عدم اتساق القول مع القائل الطفلة إلاّ إذا حمل الروائي فكره ورؤاه ولغته لهذه الفتاة، وهذا ما لا يجوز فنيا، إذ لابد أن يترك الشخصية تنمو بكل حرية وفق ظروف النص[2].

وهناك شخصيات يرى الفاعوري أنها لم تترك أثرا في الخطاب الروائي لا على صعيد المضمون ولا على صعيد البناء الفني، بل دخلت العمل وخرجت من دون أن يدري بها أحد كما هو الحال عند أحمد وغيره من الشخوص في أسرة سناء من أمها وبيت الخال، فهؤلاء شخصيات مسطحة انتهت كما بدأت دونما تطور، والشيء نفسه حدث مع سيليفيا.

---

[1] الفاعوري، أثر السياسة في الرواية الأردنية، ص118.

[2] الفاعوري، أثر السياسة في الرواية الأردنية، ص(120–121).

وأرى أن الفاعوري وقف عند نمطين من الشخصيات في رواية (اعترافات كاتم صوت)الشخصية النموذجية التي تُعرف بقدرتها على الاحتمال والرمز واتخاذها المثال للطبقة أو للصفة التي تمثلها في المجتمع، وتمتعها بالتعتيم، حتى يستشف منها قراءة العام من خلال ما هو خاص، والتطور والنمو داخل الرواية عن طريق تصادمها مع الشخصيات من ناحية ومع الأحداث من ناحية ثانية، ثم الشخصية المسطحة التي يصنعها الروائي في الرواية بصورة تلقائية لا صعوبة فيها وهي شخصيات بسيطة واضحة لا تنمو.

أما (جمعة القفاري)فقد عدّه حسين جمعة[1] شخصية قلقة ومحيرة فعلا ولا نستطيع أن ندرجه في عداد عامة الناس النكرات، كما يريد الباحث؛ لأن مسيرة حياته وكيفيتها، ونوعية ثقافته وارتباطاته وعمله الصحفي لا توحي بذلك، ولا تستطيع أن تعتبره من الصفوة أو من ذوي النفوذ والجاه في المجتمع، كما أن تصرفاته واجتهاداته لا ترقى إلى اعتباره فهلوياً لأن أفق رؤيته محدود، وسذاجته واضحة وهمته عقيمة وليست عالية، وطاقاته متواضعة، تكاد تكون معدومة، كما أن علاقته بواقع الناس والعالم المحيط به سطحية، فهو لم يتعمق الأشياء ويسبر أغوارها ويتغرس لا وعيها ويتعرف على طبيعتهاوا ٍنما ظل يحوم حول الهموم الصغيرة،وبقي يسبح قريباً من الشاطئ ولم يغامر.

و الفاعوري هنا يغلب العوامل الذاتية على العوامل الموضوعية في توجيه سلوك الأفراد لذلك نظر إلى شخصية جمعة القفاري من الو جهة النفسية التي تنظر إلى الشخصية من خلال بعدها السلبي، مع العلم أن شخصية جمعة القفاري تبدو الشخصية الرئيسية في الرواية لكن الباحث تناولها بصورة وصفية عامة بعيدة عن المعطيات النظرية لمفهوم الشخصية الروائية، وعدم الاعتماد على المرجعيات الفكرية في دراسة الشخصية الروائية، وكأنه يرى في شخصية جمعة القفاري حالة اغترابية سيكولوجية مأسوية، تدخل النموذج الروائي في حالة توزع مفجع بين الماضي والحاضر والحلم والواقع.

---

[1] جمعة، حسين (2002م) الصوت والصدى، سوانح في الرواية والرواية في الأردن، ج1، عمان، منشورات دار الينابيع للنشر والتوزيع، ، ط1، ص52.

وفـي روايـة (ليلـة عسل) تجـاوز إبـراهيم خليـل[1] شخـصية الـراوي ذي الأقنعـة المتعددة ووقف علـى شخصيتين تتمتعان بقدر ين متفاوتين من عنايـة القاص. الأولـى هـي شخصية جمال بيك، وهـي تـشبه البطـل فـي القصة القصيرة، شخـصية مكتملـة تتعـرف علـى ماضـيها مـن خـلال الحاضـر، ولكـن الـذي يبديـه المؤلـف تجـاه هـذه الشخصية على رأي الناقد هو العناية بتحليل نفسيتها تحليلاً عميقاً يلقي الضوء على المزاج الخاص والتقلبات النفسية والمزاجية والمرضية التي تمر بها: الإحساس بأنه لم يعد مهماً ،وأن حياته قد توقفت فعلاً ، ولم يعد فيها جديد كالكتاب الذي انتهت صفحاته فلم يعد يتسع لأي شيء والعناية النفسية بهذه الشخصية من خلال وقفاته المطولة عند تـأملات جمـال بيـك لماضـيه وحاضـره وتحليلاتـه للفـرق بينـه وبـين لارا، أو طريقـة استسلامه للفرنسية بائعة الهوى، أو طريقة تفكيره لاختراع الأكاذيب التي توهمه بأنه لا يزال قوي الهمة.

والثانيـة: شخـصية لارا فهـي تجمـع النقيـضين، أسـند إليهـا المؤلـف دور الفتـاة البسيطة الساذجة التي يجد فيها جمال بيك ما يبحث عنه من حياة جديدة بلا ماض، ولكنـه اسـند إليهـا دوراً آخـر لـم يتبـين لنـا إلا فـي آخـر القـصة وهـو دور الفتـاة ذات الماضـي، المـرأة الحـصينة، الغيـورة، الـشرسة بـرغم هدوئها الظـاهر وطيبتهـا الخادعـة، وصغرها الذي يخفي في إهابها لبؤة متمردة وهذا الطبع المزدوج في شخصية لارا عزاه، الناقد إلى الإحساس بالمفارقة أو التناقض الظاهري، وهو أن يقول المؤلف شيئاً ويعني شيئاً آخر يكتشفه القارئ.

ويبدو أن دراسة إبراهيم خليل ركزت على الشخصية المتناقضة وهي الشخصية التـي تنشأ نتيجة الإحباط واليأس،وفقدان التجاوب مع المدّ الاجتماعي، فتعيش ثائرة متوهجة منفعلة، كما أنه تبذّى المقياس النوعي في الحكم على الشخصيات، أي الأدوار التـي قامت بها، وقدرتها على توجيه الأحداث والتفاعل معها، أكثر من اعتماده على المقياس الكمّي الذي يفحص المساحة النصّية التي شغلتها الشخصيات.

[1] خليل، مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن،دراسة ومختارات نقدية، ص(280-281).

وتبنى شكري الماضي[1] منهجاً وصفياً تحليلياً في اطلاعه على شخصيات الشظايا والفسيفساء وأشار إلى ذلك في دراستين:الأولى وقفت عند رواية (الشظايا والفسيفساء) وترى أن الرواية تعج بالشخصيات من مثل عبد الكريم وسمير والدكتور عبد الرحمن والمهندس والمحامي والصحفي وسميرة والمرأة ذات الشعر الطويل والنفس القصير إضافة إلى النائب ورجل الأعمال والبقال وسائق السيارة وأطفال وقيادات حزبية، ومعظم الشخصيات تقدم من خلال مهنتها أو صفتها الغالبة وشخصيات الرواية مجرد أطياف أو رموز فحتى عبد الكريم وهو السارد في لقطات كثير ة لا تتضح أبعاد شخصيته، فالقارئ يستمد بعض ملامحه لا من خلال أقواله أو تفاعله مع الأحداث، بل من وصف حركته وأشيائه والناقد يركز في رؤيته للشخصيات في هذه الرواية على عدم وضوح الشخصيات وعدم الاهتمام بأبعادها وعدم خضوعها لمبدأ الحتمية في سلوكها على رؤية جديدة للفعل البشري لأن السلوك الاجتماعي قابل للتعديل والتغير ،والهدف من هذا عدم الاهتمام بالأفراد بل بالعلاقات الاجتماعية بين الأفراد.

ونظر الماضي إلى الشخصيات في هذه الرواية من زاوية تمثيلها للواقع أو انطلاقاً من كونها بدائل فنية فالشخصيات النمطية المسطحة التي لا تنمو، وغير قادرة على التعميم هي صورة قريبة من الواقع و لا تساعد على إنجاز عمل فني متكامل ولا تتناقض مع الطرح العام الذي يريده الروائي، وهذا النمط على عكس ما تورده الرواية الحديثة التي تأتي بالأحداث لتنمية الشخصيات ورسم أبعادها، وربما يعود هذا التنميط للشخصية كون شخصية السارد عبد الكريم وسمير وجهين لشخصية واحدة، مما يدل على أن الفرد قد فقد هو الآخر وحدته وانسجامه مع ذاته وربما اسمه وهويته.

أما الدراسة الثانية[2] فتناولت الرواية نفسها (الشظايا والفسيفساء) ولكنها انطلقت في دراستها من جماليات التفكك والتشظي، فالشخصيات تقدم بلا أي أبعاد محددة أو قسمات مميزة، فهي مجرد أسماء، أو أوصاف عامة أو أصوات أو ضمائر، وكلها

---

[1] الماضي، شكري (2003م) الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين ((مع بيلوجرافيا))، الشروق للنشر والتوزيع، ط1، ص106.

[2] الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص110.

شخصيات تعيش وتتنفس أجواء العجز والإحباط والتناقض وانكسار الأحلام، ومع ذلك ركز الناقد على الكيفية التي رسمت من خلالها الشخصيات ودلالتها وإسهامها في تجسيد الرؤية الكلية للنص،وقد أفلح إلى حد بعيد في الربط بين رمزية هذه الشخصيات وقدرتها على تمثيل الواقع المتشظي المفكك.

وعلى سبيل الوصف العام ذكر زياد أبو لبن[1] أن رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) رواية تكشف عن اللاوعي وازدواجية الشخصية ففي النهار يصبح الإنسان شخصية معاصرة،في حين يمسي ليلاً شخصية تراثية غارقة في أحضان التراث، فهي شخصية مستلبة لقيم الغرب.

وفي رواية (مذكرات ديناصور) شخصيات متعددة متوزعة في العمل الروائي، قد تلعب دوراً مختلفاً ، وتكشف عن طبيعة العمل الروائي الذي يرفض الواقع ويعيش الحلم والخيال، وينقل الروائي وقائع عادية في الحياة ولكنه ينقل هذا الواقع إلى تقنية وفنية روائية متميزة فهي سيرة يومية أو تسجيلية في حياة الكاتب، ومن الشخصيات التي درسها الناقد شخصية زهرة وهي شخصية فعّالة تشكل حالة خاصة للمرأة العربية التي تعمل في السياسة والأحزاب وتواصل حياتها الاجتماعية، ولكن هذه الشخصية تنتهي ليبقى الديناصور يحلم ويدخل في كوابيس مختلفة، وهي شخصية لم تكتشف حقيقة الديناصور إلا بعد زواجها[2].

اهتم (زياد أبو لبن) بالشخصية المتغيرة لأنها ترتبط بالسلوك الإنساني الذي يعبر عن المواقف الاجتماعية القابلة للتعديل والتغيير، والهدف من هذا كله عدم الاهتمام بالأفراد بل بالعلاقات بين الأفراد ورؤيته قريبة من رؤية شكري الماضي في وصفها العام وابتعادها عن الأطر النظرية للشخصية الروائية.

ومن الدراسات التطبيقية التي أبرزت الشخصية الروائية دراسة محمد معتصم لروايات الرزاز (جمعه القفاري، مذكرات ديناصور، حين تستيقظ الأحلام)، والشخصية الروائية عنده مكون هام في الرواية وفي جل الأنواع السردية القصصية، لكنها في أعمال مؤنس الرزاز مكون محوري، لا يمكن الاستغناء عنه، فما دام الرزاز يكتب

---

[1] أبو لبن، زياد (2004م) رؤى نقدية في الرواية العربية، المكتبة الوطنية، عمان، ص(63-67).

[2] أبو لبن، رؤى نقدية في الرواية العربية، ص88.

رواية منشغلة بالإنسان، وبالمصير، فإن الشخصية الروائية هي حصان طروادة، والعصا السحرية، وللشخصية الروائية وظائف في الحكاية وليست مكوناً بسيطاً بل عنصراً فاعلاً في الدفاع عن مواقفه من القضايا المصيرية، والقضايا الفكرية والسياسية المعاصرة، التي تعج بها المنطقة العربية، لذلك جاءت كتابة مؤنس الرزاز فجائعية، مهمومة، ومنخرطة في الحياة، ولكنها تظل دائماً رواية تحرص على هذه الصفة. ولا تتحول إلى خطاب سياسي أو مقالات صحافية أو فكرية[1].

وفي رواية (حين تستيقظ الأحلام)يبني الرزاز شخصية مختار بناء دقيقاً وصارماً، فقد أحاط الشخصية المحورية بشروط خاصة، كقتل الأب، وذعر الأم الشديد الذي دفع بالشخصية إلى الانزواء والانطواء وسخرية الآخرين التي دفعتها إلى المطالعة والحياة داخل العوالم المغرقة في الخيال[2].

وأهم شيء تعاني منه شخوص مؤنس الرزاز الروائية كما يرى الباحث، عدم القدرة على التأقلم والتكيف مع الواقع، ولذلك لا يبني الكاتب شخوصه الروائية من الخارج بل يبنيها من الداخل ويحولها إلى حالة وجودية تقع تحت تأثير الضجر واليأس من الفعل ومن التغيير، والملل يقتل في الشخصية الروائية كل إرادة حتى الحب تعيشه شخصية مختار في عالم (سلطنة الأحلام)وتعجز عن تحويله إلى حقيقة واقعية لذلك يشعر مختار بالهزيمة[3].

ويضيف محمد معتصم في دراسته أن الرزاز يعدد في مستويات الشخصية الروائية ليصور حالة اجتماعية عاشتها تقريباً جل البلدان العربية، في فترات متباينة، وقام الرزاز بتحليلها تحليلاً سوسيولوجياً يقوم على الملاحظة والاستقراء، وذلك عندما جاء بشخصية (أسامة) صاحب المكتبة الشخصية الروائية التي تعاني من انحدار في الطبقة الاجتماعية من فئة أصيلة ارستقراطية ذات أصول معروفة ومواضعات اجتماعية وتصرفات متوازنة، إلى الطبقة الوسطى بعدما تسلقت السلم فئة طارئة من الأطراف بلا قيم عليا، ولا تفهم في الفن والموسيقى والأدب شيئاً لكنها استطاعت

---

[1] معتصم، الرؤية الفجائعية في الرو اية العربية نهاية القرن العشرين، ص185.

[2] معتصم، الرؤية الفجائعية في الرو اية العربية نهاية القرن العشرين، ص186.

[3] معتصم، الرؤية الفجائعية في الرو اية العربية نهاية القرن العشرين، ص186.

بعملها في بلدان الخليج جمع الأموال ومن ثمة الوصول إلى المراتب العليا اجتماعياً لذلك جعل الرزاز من شخوصه الروائية حالة اجتماعية ونفسية محاصرة بالكثير من التحولات التي عصفت بنظام قيمي متواضع ومتعارف عليه في هاوية والشخوص تعبر عن حالة من الفزع والقلق الوجودي[1].

لقد تمثلت رؤية محمد معتصم في التركيز على البعد الاجتماعي للشخصيات وهو انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وما تظهره من انتماءات فكرية وحياتية بالإضافة إلى خصوصيات الرؤية الفجائعية التي تتمثل في الرؤية ذاتها، وهي رؤية الفاجعة كإحساس باطني تجاه قضايا خارجية وتجاه الحس المرهف والمفرط للذات، ثم تتمثل الرؤية الفجائعية في خصوصيتها في الفترة الزمنية للحكي، والرؤية الفجائعية موقف فكري وا إبداعي من مرحلة زمانية كان فيها النهوض كحمل كاذب زاد من ثقل الشعور باليأس في الذات العربية ولتجاوز الهزيمة تداولت الكتابات إصلاح ما يمكن إصلاحه.

وأما الدراسة المتكاملة التي تناولت بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية فهي دراسة شرحبيل المحاسنة[2] حيث هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن ماهية الشخصية في رواياته وطرق تقديم الشخصية عنده بشقيها المباشر وغير المباشر، ثم دراسة الاسم ودلالته، وأصناف الشخصيات عنده كالشخصية الجاذبة والمهيبة وذات الكثافة النفسية، ثم درس بعض أنماط من الشخصية في رواياته كالمغترب والمرأة والحزبي والبطل بالإضافة إلى دراسة الشخصية وعلاقتها بالرؤية السردية، وبيان طبيعة هذه العلاقة القائمة على الخروج عن النهج التقليدي واتباع سبل الحداثة.

وخلصت الدراسة إلى أن التقديم غير المباشر للشخصيات كان أسلوب الرزاز الرئيسي في أغلب رواياته، وهذا النمط جعل القارئ بحاجة إلى مشاركة عميقة كي يتسنى له تحديد الماهية الحقيقية للشخصية، والتسمية خرجت في أغلبها عن التسمية

---

[1] معتصم، الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين، ص190.

[2] المحاسنة، الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية، دراسة في ضوء المناهج الحديثة، ص55.

التقليدية، التي شاعت في الروايات الواقعية لذلك تحولت الشخصية عنده إلى صناعة لغوية جديدة بفعل الانزياحات التي بدت ظاهرة منها، وهذا ما جعل الاسم في رواياته قادراً على حمل دلالات فنية كثيرة، ثم إن جل أصناف الشخصيات مصابة بحالة من التشظي والتفكك والانفصام، وهي بذلك تصور الواقع العربي الراهن الذي يعيش حالة من القمع والانهيار، وقد انزاح الرزاز عن النمط التقليدي للروايات الكلاسيكية التي كانت تتضمن راوياً واحداً يقوم بسرد الأحداث، وأخذ يميل لجعل عدة رواة تتناوب على سرد الأحداث وهذا النهج الذي اتبعه لا يعد مثلباً يسجل عليه، لأن السرد عالم موحد خاص تتنوع وتتعدد في داخله اللغات و الأساليب والأشخاص والأزمنة والأمكنة.

ويحمد لهذه الدراسة الوقوف على بناء الشخصية في أعمال الرزاز بالإضافة إلى دراستها بما يتناسب وأسلوب الرزاز، أي أن المحاسنة درسها وفق المناهج الحديثة خاصة المنهج الاجتماعي، والنفسي والبنيوي والشكلاني.

وتحلّل نجود الحوامده الشخصية في رواية متاهة الأعراب لتصل إلى :" أن الروائي يلجأ إلى الكشف عن الخصائص المميزة لكل فرد عمن سواه، ويعمل على سبر الأغوار النفسية للشخصية، ومسلكها وبيئتها، ومطالبها في موقف معين، وهو بذلك يكشف من خلال التصوير الدقيق أحوالها عامة بحيث لا تفقد شخصيتها أو صفتها بالعالم الحقيقي" .

وعالجت الحوامدة بطريقة توصيفية شخصيات الرواية من خلال أبعاد ثلاثة:

1. البعد الجسمي.
2. البعد النفسي.
3. البعد الاجتماعي.

ثم أشارت إلى أن رواية (متاهة الأعراب) زاخرة بشخصيات الرجال وفقيرة في شخصيات النساء، ولكن الدراسة عملت على اكتناه الشخصيات جميعها، فكل منها تمثل طبقة من طبقات مجتمع الرواية، ثم وضحت نوعية الشخصية وصفاتها، ودورها في الأحداث الروائية من ماضيها إلى حاضرها، ثم العلاقة بين مختلف الطبقات الاجتماعية.

وجسدت شخصية الرجل في الرواية الطبقات أو الفئات الاجتماعية التي يتكون منها مجتمع الرواية، فهناك الطبقة الملتزمة والطبقة المتحولة، والطبقة العابثة.

أما الشخصيات النسائية فيتكون مجتمع نساء الرواية من: المرأة الانتهازية والمرأة الزوجة، والمرأة المستلبة التي كانت تسير مع التيار الفكري والعقائدي السائد تابعة للرجل.

وذكرت أن الروائي عمل على تطوير ملكات شخصياته بما يتفق مع الواقع انطلاقاً من مبدأ فكري أصيل يرى أنه لا يمكن تطوير الواقع العربي المعاصر ومن فيه بمعزل عن تطوير الإنسان الذي تقول الرواية (أنه يعيش في عصر النهضة العربية وعصر التنوير) وعصر المنهج العلمي والرؤية العلمانية فهو يعترف أن الصراع الجوهري في العامل هو صراع وجود لا صراع حدود[1].

ثم أوضحت الدراسة أن الرواية اقتصرت على معالجة الأبطال والشخصيات الإيجابيين وا ٍغفال السلبيين، وهذا فيه إنكار للحياة التي تضطرب في انحائها شخصيات قوية وأخرى ضعيفة سوية وغير سوية، ذكية وغنية واعية وساذجة متمردة مستسلمة، وهذه النماذج تكشف عن النماذج المختلفة في الواقع الاجتماعي، حيث تكون الشخصية على اختلاف أنواعها فاعلة مرتبطة بالحدث متصلة به، وفاعلة فيه، ومشدودة إليه، بالإضافة إلى اتكاء الروائي على لحظة الانتحار لتعميق الخطاب الروائي في روايته حيث وظفها تقنية فنية أراد بها أن يعمق مدلول القهر النفسي والاجتماعي والاضطهاد الذي يعاني منه كل من حسنين وبلقيس[2] .

والرؤية في هذه الدراسة تنطلق من معطيات المنهج البنيوي الذي سارت عليه الدراسة حيث انتظمت دراستها في الفصل الثاني للشخصيات الروائية وأنواعها وعلاقاتها معاً، وبدأت بالتأطير النظري لبنية الشخصية وعملت على التطبيق المباشر على ذلك من رواية متاهة الأعراب، وتتبعت ذلك بصورة واعية في الرواية، وتناولت

---

[1] لحوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب للروائي مؤنس الرزاز، ص76.

[2] الحوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب للروائي مؤنس الرزاز، ص142.

الشخصيات النسائية في مجتمع الرواية، وسلكت به نفس المسلك في تناول شخصية الرجل، وبرهنت على أن العلاقات المتبادلة بين أفر اد الرواية هي التي تشد أركانها إلى بعضها البعض، ولذلك فعلاقات الشخصيات تؤلف أهم علاقات الرواية الداخلية والقائمة في تفاعلاتها وتقنياتها وعالجت ذلك من خلال علاقة الرواي بالشخصيات وعلاقة الشخصيات معاً ثم العلاقة بين الطبقات التي أفرزتها الشخصيات.

في حين أن رفقة دودين وجدت في قراءتها لـ (رواية الذاكرة المستباحة) شخصيات إشكالية في بحث ممسوس عن قيم نبيلة، اعتبرت الشخصية الإشكالية في هذه الرواية هي شخصية منقذ، وهي شخصية مرسومة بعناية وابتداءً من دلالة الاسم، فهو المنقذ والأمل والمستقبل، وقد اهتم السرد بذكر بعض التفصيلات الأخرى الدالة على شخصيته وخصوصية هذه الشخصية فهو شاب بعضلات مفتولة يرفع كل يوم الحديد والأثقال ويتدرب عليها، كي ينقذ البشرية، رغم أنه شاب متهم بالبطىء العقلي ويعاني من إعاقة خفيفة، ومنقذ وفق هذا التوصيف يتمتع بقدرة بدنية عالية ولكنها على حساب تمتعه بقوة عقلية موازية[1].

وتتبع إشكالية منقذ عند دودين من كونه ذاكرة تحفظ الموروث، ولكنها غير قادرة على التعاطي مع مفردات الراهن، لذلك فهي تبدو عاجزة عن فعل إيجابي مقدام، خاصة أن هذه الشخصية ليست وليدة ذاتها بل هي وليدة الظروف المختلفة المحيطة بها ابتداءً من حضور الماضي والموروث في صورته الجامدة الماضية المتجوهرة على شكل مستظهرات تحفظ دون أن تمتّ إلى الواقع بصلة[2].

وصفوة القول إنّ الدراسات التي احتفلت بالشخصية في أعمال الرزاز تبنت مناهج متقاربة كالشكلانية والسياقية التي ربطت الشخصية بالواقع التاريخي والاجتماعي و السياسي، وربما يؤخذ على هذه الدراسات – باستثناء دراسة المحاسنة – أنها ناقشت مكوّن الشخصية من خلال تحليل عام شمولي لعمل روائي بعينه، ولم تظفر بدراسة مستقلة تقارب بناء الشخصيات في أعمال الرزاز جميعها، أو تعمل على تصنيفها تصنيفاً كاملاً يسعف الدارس في معرفة رؤية الرزاز للإنسان بشكل عام ودور

---

[1] دودين، دراسة في الأدب الأردني، الرؤية والتشكيل، وزارة الثقافة، ص273.

[2] دودين، دراسة في الأدب الأردني، الرؤية والتشكيل، وزارة الثقافة، ص275.

هذا الإنسان في تحريك الحياة الاجتماعية أو سلبية هذا الإنسان بوصفه موضوعاً للحديث كما هو موضوع للاستهلاك.

وعلى الرغم من أن الرزاز يلفت الانتباه إلى المفاهيم والأفكار بوصفها أطراً رئيسة في رواياته، فإن الحديث عن الشخصية يستدعي الإشارة إلى مفهوم البطولة في روايات الرزاز، وشكل البطل، وهل يأخذ البطل سمات نوعية تميزه عن غيره، أو يتصف بما يجعله متفوقاً على الآخرين جسدياً أو عقلياً أو ثقافياً وهذا ما تناولته بعض الدراسات بصورة سريعة ومبسّطة.

فقد تعددت صورة البطل في الرواية الأردنية، تبعاً لتعدد مستويات الكتابة الروائية، كما اختلف التناول لصورة البطل في روايات مؤنس الرزاز وفقاً للدراسات التي تناولتها، ومنها صورة البطل الاستثنائي في دراسة أحمد المصلح[1] حيث يرى أن مؤنس الرزاز في رواية (أحياء في البحر الميت) قدم شخصيات روائية في وجود حاد أي تعيش في حالة من القلق والتمرد والرفض على أرضية واقعية متصدعة ومتشظية في كثير من جوانبها إن لم تكن في جميع جوانبها، وتعبر عن مرحلة بدأت ملامحها ترتسم إثر هزيمة حزيران 1967، وتتجلى ملامحها المنهارة بشكل واضح على الأرض اللبنانية أي نهاية السبعينات وأوائل الثمانينات الزمن الموضوعي لرواية مؤنس الرزاز.

ويذكر أحمد المصلح " أن البطل الاستثنائي هو عناد الشاهد فهو حساس كالمرض متطرف متقلب مثل طقس ثار على قوانين الطبيعة إذا مسه طائف من الجنون والطيش"[2].

وأشاد أحمد المصلح بتجربة مؤنس الروائية من ناحيتين: الأولى:لمقدرته الفائقة على رسم واقع فني موازٍ للواقع الموضوعي في عمله الروائي (أحياء في البحر الميت)، والثانية: لصراحته في الكلام عن تجربته الروائية نفسها حيث يقول وهكذا كان عناد الشاهد نتاج مرحلة استنفذت نفسها وانهارت وتجاوزها الزمن[3].

---

[1] المصلح، أحمد (1987) البطل النقيض في الرواية العربية في الأردن، مجلة الموقف الأدبي، العددان (191-192)، آذار ونيسان ، ص52.

[2] المصلح، البطل النقيض في الرواية العربية في الأردن، ص56.

[3] المصلح، البطل النقيض في الرواية العربية في الأردن، ص56.

تعامل أحمد المصلح في دراسته مع شخصية مؤنس الرزاز الروائية على أنها الشخصية التي يغلب عليها لطابع الوطني؛ لذلك جاء البطل الاستثنائي "عناد الشاهد" متردداً بين التفسير والتغيير حيناً، والتفسير والتدمير حيناً آخر.

وفي دراسة إبراهيم خليل يتخذ البطل صورة إشكالية حيث يظل جمعه القفاري مثالاً للطفل الكبير المشاكس الذي يتأبّى على كل ترويض ويربأ بنفسه عن كل تنازل مهما كان صغيراً أو تافهاً.

و يرى (إبراهيم خليل) أن بطل الرزاز جاء إشكالياً ينطبق عليه مفهوم البطل الإشكالي بتعبير لوكاش، ومن بعده تلميذه غولدمان[1] في البنيويه التكوينية، والبطل الإشكالي هو بطل يبحث عن القيم الليبرالية في عالم يعمل بقسوة من أجل خنقها وقد سمي البطل الإشكالي إشكالياً لأنه يقدر على اكتشاف تناقضه مع العالم من حوله، ولا يستطيع التغلب على مشكلاته أو العثور على حلول لها فإشكاليته تبقى قائمة، ويخفق في عقد مصالحه مع المحيط الذي يتحرك فيه ويجول"[2].

أما طبيعة البطل الإشكالي في (جمعة القفاري) وفق هذه الدراسة فتتضح في كونه يعتقد نفسه بطلاً نكره وغير ذي قيمة أبداً ويفشل في فهم العالم، والكون بالنسبة له لغز غامض، كما يفشل في فهم من حوله حتى أقرب الناس لديه أمثال الغلباوي وعائشة، ونعمان البطل الذي يريد أن يكتب عنه ، ولا يفهم أقرب الشخصيات من أمثال وداد وسهام، ثم أشار الناقد إلى مجموعة من الأدلة الملموسة التي تؤكد صدق تصوره بأن جمعه القفاري ما هو إلا نموذج إشكالي.

وعلى نهج إبراهيم خليل يقول جاسم عاصي[3] إن جمعه القفاري شخصية إشكالية لا ينوي الثبات لنصه أو سيرته، بل يريد أن يتفاوت متخذاً له مستويات متعددة، كتعدد الثيمات وتشكل بنيته الذهنية، لذا يتعذر الوقوف على مستقر داخل روايات الرزاز.

---

[1] خليل، الرواية في الأردن في ربع قرن (1968-1993)، ص43-44.

[2] دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص38، وانظر عزام، محمد (1992) البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، ص7-8.

[3] عاصي، المعنى الضامر دراسات في السرد الروائي، مؤنس الرزاز أنموذجاً ، ص87.

ولكن حبذا لو أن هاتين الدراستين اللتين تحدثتا عن البطل الإشكالي ركزتا على معاناة الإشكالي التي تتمثل في رغبته الملحة في التغير لصالح رؤاه الحضارية؛ لأن البطل الإشكالي هو البطل الباحث عن إعطاء معنى لحياته وجوهر البطل الإشكالي مسكون بالبحث عن قيم لم تعد موجودة في واقعة وهذا البطل ليس سلبياً ولا إيجابياً فهو بطل متردد بين عالمين الذات والواقع، يعيش تمزقاً في عالم فض، إذ يحمل البطل قيماً أصيلة يفشل في تثبيتها في عالم منحط يطبعه الاستلاب والتبادل الكمي وهذا ما حدث بالفعل مع جمعه القفاري حيث واجه عدة حواجز اعترضت طريقة للتصالح مع العالم الخارجي فقد خاض جمعه تجارب كثيرة منها زواجه الأول الذي انتهى بانفصال في ليلة الدخلة ثم تفاهة الأسباب التي أدت إلى الخلاف الذي انتهى بالطلاق.

وأما قراءة حسن عبدالفتاح ناجي[1] لقصتي النمرود والفارس المدجن للرزاز فقد ركزت على صورة البطل الإنساني:

والنمرود قصة تحكي باختصار شديد مأساة إنسان لا يستطيع أن يعبّر عن مشاعره الإنسانية، وفي قصته تدخل شخصيات متعددة لتكمل لنا رسم هذا البطل المعذب فالأب والأم والزوجة يتحركون في الإطار الإنساني حول النمرود، وهذه الأم تدرك تماماً أن ابنها سوف يبكي لكنها تعرف تماماً أنه لن يرضى، لذلك يرى الجميع ذلك وهي تحضر معها نظارة سوداء لتحجب الدمعة عن عيون الآخرين.

وفي قصة الفارس المدجن بطلان يتنازعان الأدوار ويملكان نفس مساحة الأهمية في صياغة الأحداث، وهما يتداخلان في الحركة مختلفان في الاتجاه الشخصية الأولى متعب القحطاني والثانية الصبي، وهناك الشخصية الثالثة التي تمثل مساحة صغيرة من تغيّرات الأحداث وهي مريم أخت الصبي وتشير الدراسة إلى أن القاص ّ تعمد أن يكشف اسم البطل الرئيس ويخفي اسم البطل الامتداد الصبي. وكأنه يريد أن يقول لنا أن هناك نماذج من البشر مثل متعب القحطاني سيكون لها امتداد لا تحديد لتفاصيل الشخص الذي سوف يكونه وهو الصبي.

---

[1] ناجي، حسن عبدالفتاح(2002) البطل في القصة القصيرة، مجلة الموقف الأدبي، العدد 379، ص199.

وترى الدراسة أن النمرود يمثل شريحة كبير ة من المجتمع وهو مشدود إلى مجتمعه بمفاهيم وعلاقات تؤثر في تصرفه بالقدر الذي هو مشدود به نحو ذاته وا ٍنسانيته، وا ٍذا كان لا يستطيع ممارسة مشاعره الخاصة حفاظاً على الصورة المرسومة عند الآخرين، لكنه قادر على تفجيرها وفي القصة موقفان ينحاز فيهما النمرود إلى إنسانيته الأول: في السجن وحواره مع الضابط حول الجدار/اللوحة فهو يدرك تماماً أن والده والضابط سوف يعتقدان أنه مختل عقلياً فالطلب الذي يطلبه لا يمكن تلبيته، لكنه متأكد أن ما يطلبه يحقق له ذاته ووجوده وا ٍنسانيته فالجدار يحمل بصمته الحقيقية وشخصيته الحقيقية وهو حريص على الاحتفاظ بهذه الهوية، والموقف الثاني لم يستطع مواجهة الآخرين به، بل واجه نفسه حين دخل الحمام وبكى، وهذان الموقفان في هذه الدراسة حملا ملامح شخصية النمرود الحقيقية وليست تلك التي يراه فيها الناس.

وبهذا نرى أن البطولة لم تستأثر باهتمام الرزاز نفسه لأنّه يؤمن بالبطولة الجماعية، بطولة الأفكار والأمكنة، ومن هنا قلت الدراسات التي تناولت مفهوم البطولة وأشكالها عند الرزاز.

الفصل الثالث

الظواهر الأسلوبية والنقد

1.3 اللغة

اللغة مادة النص الأدبي وعنصر الاشتغال الباعث على القراءة لأن الكتابة تحيل وباستمرار إلى داخلها وخارجها في آن، فهي في باطنها تنطوي على ترابطات وعلاقات معينة يقوم بإظهارها السياق وهي من الخارج صورة عن الوجود والعالم والذات وبوساطتها يعبر عن الأشياء ويقول (برتراندرسل) :" قبل النظر في معنى الكلمات، لنتفحصها أولاً على أنها أحداث في عالم محسوس"[1] فكل تعبير في اللغة هو كيفية تعبير عن العالم وكل لغة تسهم في صناعة عالم معين، والمقصود من استعمال كلمة اللغة " مجموع التفاعل بين المتكلم والموضوعات أو الأشياء مارة بنشاط ذهني معين"[2]ومن هنا جاء اهتمام النقاد باللغة بوصفها عنصراً يسهم في إحداث مقاربة تجاه النص خاصة أنها في النص تشير إلى أسلوب كاتبها وتنتقل إلى معطى الكلام أثناء الكتابة حسب سوسير[3] الذي يفرق بين اللغة والكلام على اعتبار أن الأخير هو نتاج اختيارات الكاتب من اللغة التي تقابل المعطى الاجتماعي.

واللغة هي التي تبعث على الرؤية وحسب (تودوروف) هي التي تسمح بالانتقال من الخطاب إلى التخيل وفي الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث ووقائع خام، وا ٕنما بإزاء

---

[1] لاينز، جون (1990) اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1990، ص41.

[2] ناصف، مصطفى (1995) اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، ص40–41.

[3] سوسير (فردينان) (1995) علم اللغة العام، ترجمة يؤئيل يوسف عزيز، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1995.

أحداث تقدم لنا على نحو معين[1] الذي يقدمها على نحو معين هو منشئ النص متكئاً على اللغة وهي وسيلة للإظهار.

واللغة الأدبية هي مفتاح الدخول إلى عالم العمل الأدبي، ويحتوي هذا العالم على عناصر لا حصر لها تزخر بالاحتمالات والإشارات المرجعية، ولقد كانت اللغة عبر تاريخ الفن حاملة التجربة الجمالية فهي ميراث بين القارئ والمؤلف، وهي أداة التذوق الجمالي للقارىء إذ يختزن فيها تاريخ التحولات الجمالية كليّة، " وعبر هذه اللغة كان يجري ما اصطلح عليه بالتفاعل بين القارئ والعمل الأدبي، فهي مركز الإحساس الجمالي وتسعى التجربة الجمالية باستمرار إلى جعل اللغة مشبعة بعناصر التأثير "السيكولوجي" فهي عملية إدراك للأوضاع الأكثر حساسية لدى القارىء"[2].

ويختلف النقاد والروائيون حول قضية اللغة التي يجب أن يكتب بها الروائي روايته، ويجعل شخصياته تتحاور بها: ففريق يناصر اللغة الفصحى ويتشبث برأيه معللاً سبب ذلك بكثرة اللهجات المحلية وتباينها الذي قد يجعلها غير مفهومه، حتى في إقليمها الواحد، وفريق آخر يناصر اللغة العامية بلهجاتها المحلية المختلفة، ويرى أن ذلك من الصدق الواقعي الذي يجب على الروائي أن يلتزم به، فلا يجعل من شخصياته الروائية مجرد شخصيات ازدواجية تفكر بالعامية وتتكلم بالفصحى[3] ، وفريق ثالث يعلن عن حلٍّ وسط يسميه اللغة الوسطى أي اللغة " التي تتولد بين المثقفين العرب والتي يمكنها روائياً أن تقرب الفصحى من الحياة ومن العصر، وتستفيد من العامية وتراكيبها لإعطاء الصنيع الفني ظلالاً إبداعية تحمل نكهة شعبية حياتية ثم

---

[1]تودوروف، تزفتيان (1990) الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامه، الدار البيضاء، دار توبقال، ط2، ص50-51.

[2]عودة، ناظم (2003) نقص الصورة، تأويل بلاغة السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003.

[3]أبو شريفة، عبدالقادر وقزق، حسين لافي (1993) مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

الشغل على الحوار بحيث لا يتجمد في الفصحى ولا يدفع به إلى الغرق في بحر العامية"[1].

ويطل إبراهيم السعافين في كتابه (الرواية في الأردن) على مؤنس الرزاز ومغامرة التشكيل لاقاً الانتباه إلى أهمية اللغة في التشكيل الروائي وقد غطى السعافين أكثر من رواية فيرى أن الرزاز في (أحياء في البحر الميت) ل نصّه ثراء نصيّاً هائلاً على صعيد التناص، أو على صعيد مستوى اللغة، ففي الرواية نصوص كثيرة تشير إلى ثقافة الكاتب تنفتح فيها أفكار وشخصيات وأقوال وأحداث على عوالم مفتوحة أو على نصوص غائبة، بالإضافة إلى إفادة الرزاز من مستويات اللغة المتعددة، لغة التصوف ولغة اللاوعي والتحليل النفسي ولغة القرآن إذ أفاد منها على المستوى الأسلوبي والدلالي مثلما أفاد من لغة التراث بمستوياته المختلفة، ثم تابع مؤنس الرزاز أسلوبه التجريبي في متاهة الأعراب واعترافات كاتم صوت وظل المؤلف يميل إلى اللعب باللغة من خلال ما يسمى بالتناص فظهر التأثر بالموروث وظهرت آثار الثقافة العربية في رواياته حتى إذا وصل إلى رواية (جمعه القفار ي) تقوم اللغة بدور أساسي فمؤنس يعر فـأسرار اللغة معرفة عميقة، ولقد ساعدته ثقافته التر اثية على التصرف بها تصرفاً واسعاً فهي تصف حيناً وتفعل وتتخذ موقفاً أحياناً أخرى، ولم يقلد أساليب القدماء أو المحدثين، وا إنما نحت من المادة الخام أسلوبه الروائي الذي يطوّع ملامح الشخصيات وقسماتهم في التفاعل مع الحدث أو الموقف، وقد وصف السعافين اللغة في الروايات السابقة بالتكرار وعدم الاقتصاد على الرغم من نهوضها بمهمات أساسية في حركة الرواية الحديثة على صعيد البناء والرؤية[2].

كما تعد لغة متاهة الأعراب عند عوني الفاعوري محوراً رئيسياً وبؤرة مركزية في النص الروائي، إذ لا يكتفي الرزاز بوظيفتها الإخبارية الناقلة للحدث ولمقولته الفكرية، بل تصبح نغماً جمالياً وكأنها غاية في حد ذاتها يسعى إليها الكاتب، مما يجعلها رواية لغوية ضمن نص فني قادر على إيصال المقولات المعرفية التي يريدها، مما جعل الرواية تترامى وتمتد كثيراً .

---

[1] يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص119-120.

[2] السعافين، الرواية في الأردن، ص259-284.

ويرى الفاعوري أن النص ينتظمه مستويان لغويان، مستوى تراثي يمتاز بما تمتاز به اللغة الكلاسيكية من جزالة اللفظ وغرابة المعاني وندرة استخدامها وقوة إيقاعها، لغة حسن الثاني في حكاية الحدُب لدى خروجه مع الصعاليك وذؤبان العرب في غار ة على قافلة من التجار، فلغة السرد تناسب الفكرة والحدث الذي وجدت من أجله من جزالة وتناوب، كما أنها اعتمدت أفعالاً ذات سمة حركية مرتبطة بواو العطف الدالة على تقريب الصورة وتتابع الحدث وغرابة الألفاظ وجزالتها وقوة تأثيرها، ومستوى آخر للغة وهي اللغة السردية اليومية التي تناسب الواقع الاجتماعي والثقافي السائدين والحياة المعاصرة لتعبر عن الزمان والمكان المعيشين، وهذه اللغة هي لغة حسن الأول المعاصر الحداثي التي يتحدثها نهاراً، إذ تتضمن مصطلحات علمية وتاريخية وألفاظاً عامية قريبة من المجتمع، إذ يتحدث عن الإعلام والسياسة والممثلين وأعلام التاريخ العربي والإسلامي والإنساني فهي لغة عادية وبسيطة ومفهومة تناسب حالة الاستلاب التي يعيشها حسن الأول، وتعبر عن دواخله ونوازعه النفسية وحواره الجواني، وثمة ملاحظة تتعلق بمستويي اللغة وارتباطهما بالمكان والزمان عبر السياق الخارجي لهما مما جعلهما يخدمان البناء الفني، فلا تبدو بذلك طارئة أو مقحمة على النص الروائي، وإنما تلتحم به لتحاماً، وهذا دليل على امتلاك الرزاز لأدواته الفنية واللغوية، وعلى عمق رؤيته ومعايشته للفكرة التي يرغب في إيصالها[1].

والفاعوري ينطلق من نقطة مهمة وهي تجاوز الرزاز النسبي للغة التقليدية والاهتمام بلغة الرواية الحديثة واستيعابها للتقنيات الحديثة للرواية، دون انقطاع عن لغة تراثية تناسب كما أسلفنا الأحداث المعبر عنها، والإشارات إلى الحجاج، وآدم، ويوسف.. إلخ. ولا يختلف عوني الفاعوري عن رؤية السعافين سوى أنه ركز على رواية متاهة الأعراب.

وعلى سبيل المقاربات النقدية في الخطاب الروائي يتوقف محمد القواسمة عند اللغة في (الشظايا والفسيفساء) التي يقيم فيها الرزاز معماره اللغوي على ثنائية لغوية واضحة، تنطوي على لغة تسجيلية تقترب من لغة الصحافة ولغة سردية تسعى لإكساب العمل الصيغة الروائية وتبدو لغة التسجيل كما يراها الباحث القواسمة في

1الفاعوري، أثر السياسة في الرواية الأردنية، ص131.

عناوين الفصول المحصورة في (شظية، تقرير عينا سميرة، فسيفساء، خبر، تقرير إخباري، شظايا الفسيفساء، خاتمة شظايا الفسيفساء المتفسخة، فتات الفسيفساء" وأكثر هذه العناوين تكراراً هي شظية وفسيفساء، وعدّ هاالباحث من الزوائد اللغوية وتكرار بعض الأفكار بصياغات مختلفة، وتجاور الحروف والكلمات ودعّم الباحث أفكاره بالتمثيل عليها من الرواية ثم أجمل حديثه بأن اللغة تريد أن تقول على صعيد المضمون وعلى صعيد الكاتب لغة السأم والكآبة والتشظي النفسي وفي هذه اللغة تتجلى لغة الخواطر الصحفية الذاتيةالتي تنشدُّ إلى عالم غير عالم الرواية، ويتضح فيها جناية الصحافة على الرواية بشكل صارخ[1] وإذا وصل الباحث إلى رواية (مذكرات ديناصور) قال إن الدراسة الإحصائية والتصنيفية لمساحات نصية في الرواية تكاد تجزم أن مفردات الرواية وعباراتها ذات علائق حضور بعالم الخراب والتشظي والتشتت، وبكل ما هو سلبي وعدمي، فقلما توجد كلمات أو جمل تشير إلى النواحي الإيجابية في الحياة، وإن وجدت فإنما جاءت كي تعمق بما جاورها من مفردات، الإحساس بالتشاؤم والمرارة، ثم تعلو اللغة في الرواية أحياناً إلى لغة المتصوفة بل وتستخدم مصطلحات المتصوفين خاصة عندما تحتدم في النفس الأفكار والمشاعر حتى تصل عند الحوار إلى التطابق مع وعي الشخصيات وبيئاتهم، بالإضافة إلى ظاهرة التكرار التي تتعمق ليطفو من خلالها الخطاب السياسي[2].

ورؤية القواسمة لـ (لغة مؤنس الرزاز)تقوم على المبدأ الحواري عند باختين[3] الذي يبدأ علاقة لغوية توهم بالاختصاص تمتد وتشمل العلاقات الاجتماعية جميعاً، فهو لا يفصل بين تطور اللغة وتطور المجتمع بقدر ما يعطي الحوار دلالة ضيقة وواسعة في آن، كأنه يريد أن يقول إن ماهية اللغة الحقيقية لا تصدر عن نسق مجرد للأشكال اللغوية بل عن ظاهرة التفاعل الكلامي الاجتماعية التي تعكسها الذات الفكرية وهذه الرؤية للغة تتجاوز الاتصال والتواصل.

---

[1] القواسمة، الخطاب الروائي في الأردن، ص77.

2 القواسمة،الخطاب الروائي في الأر دن، ص100.

3 دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص69.

أما إبراهيم خليل فقد وصف لغة الرزاز في روايتين الأولى (ليلة عسل) وهي آخر أعمال مؤنس الرزاز حيث جاءت اللغة في هذه الرواية ذات الطول المعتدل غاية الاقتصاد الذي يصل إلى درجة الشح في لغة السرد، فوصفه للمشاهد العابرة وصف مكثف وقصير ووصفه للأمكنة لا يكاد يلحظ من القارئ ، ولجأ مؤنس في هذه الرواية إلى اللعب بالكلمات على طريقته المعروفة في رواياته السابقة من أجل إيجاد مواقف مضحكة وساخرة مستفيداً من لغة الصحافةوالإعلانات والتعليقات السياسية، وقد ركّب المؤلف روايته من عناصر ينتظمها التركيز والتكثيف في الحدث، والأشخاص، والحبكة، والمكان، والزمن واللغة، مضيفاً عليها الكثير من الدعابة والفكاهة مع الكثير من مظاهر التحليل السيكولوجي للشخوص[1].

أما لغة الذاكرة المستباحة لتي يتلفظ بها منقذ أو يفكر بها وهو يعقّب على الأحداث، أو يصف الأشخاص فهي، كما يرى خليل تتيح للقارئ الوقوف على الخلل الكبير في شخصيته، إضافة إلى مساندة هذه اللغة أركان الرواية الأخرى من وصف وحوار وسرد زمني في الكشف عن الدور الخاص الذي أناطة المؤلف بهذه الشخصية، فهي أشبه ما تكون بنقيض تام لعبدالرحيم الأمين في ماضيه وقرينٍ له في حاضره، فالاثنان لا يستطيع أي منهما إنقاذ رأيه، والتأثير فيما يدور حوله، فلأب مشلول الكيان جسدياً والابن مشلول الكيان عقلياً، أي أن كلاً منهما لا يتمتع بالإرادة، ولعل في استعارة الكاتب للذّاكرة والاستباحة تعبيراً عن هذه الحال: شيخوخة الحركة الوطنية الحزبية وا ٍفلاسها في شارع سياسي يتنكر لماضية ولا يعي حاضره[2].

وأرى أن وصف إبراهيم خليل للغة في الرواية الأولى لم يأخذ الطابع التسجيلي بل تعدّاه إلى البعد الذاتي بما يتناسب والموقف الروائي، مع التركيز على البعد الوظيفي التوصيلي من خلال بنية النظام الكلي الدلالي، وما تختزنه من امتداد للذات والجماعة في بنية الرواية، وفي الرواية الثانية أشار الناقد إلى أن عنوان الرواية لا يخلو من شاعرية تتمثل في استخدام الكلمة استخداماً غير نثري.

---

[1] خليل، مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ص283.

[2] خليل، إبراهيم (2005) رواية الذاكرة الستباحة لمؤنس الرزاز المنظور اللغوي من كتاب مؤنس الرزاز (1) عبدالرحمن منيف (2) رابطة الكتاب الأردنيين، ط1.

أما عبدالله رضوان فقد اعتبر مؤنس الرزاز من الروائيين الذي يعتنون كثيراً بلغته، لأن اللغة عنده لا تكتفي ببعد التوصيل للفكرة، فهي ليست مجرد أداة للحوار أو لإيصال الأفكار، إنها تمتلك جمالياتها الخاصة؛ لأن مؤنس الرزاز يكثر من الاستخدام الشعري للغة بما لا يتناقض مع دورها في إيصال الخطاب إلى المتلقي. وقد نوع مؤنس الرزاز كثيراً في تقنياته اللغوية من حوار ووصف ورسائل وانهيار حر للغة مع مهارة استخدام التداعي ضمن سياقات لغوية منسجمة مع الشخصيات ومواقعها ومستوى ثقافتهم، وأشار إلى لغة الحوار ولغة الوصف في رواية (اعترافات كاتم صوت) ولكنه اعتبر (متاهة الأعراب) النموذج التطبيقي لدراسته ووصفها بأنها رواية لغوية ضمن المفهوم التالي للغة: نص فني متميز ينحرف عن الاستخدام المباشر للدلالة ليصبح هو بحد ذاته مركزاً وهدفاً للكتابة، وهو في أثناء ذلك يقوم بإيصال المقولات المعرفية التي يريد الكاتب أن يوصلها حتى أنه فسر استطالة (متاهة الأعراب) ما يزيد على أربعمائة صفحة بأنه نابع من هذه البنية اللغوية أساساً على أهمية الخطاب الروائي فالاهتمام المتزايد باللغة عمل على الإطالة في التناول، وهي ليست إطالة متعمدة لذلك جاءت لغة الرواية لغة سردية أخاذة تمتاز بدقة حاذقة في الوصف وفي متابعة جزيئات الحالة[1].

واعتقد أن عنوان دراسة عبدالله رضوان يوحي بالعمومية لروايات الرزاز (السمات الدلالية اللغوية في روايات مؤنس الرزاز)، وبعد مضي الناقد في الدراسة تناول البناء اللغوي في رواية (اعترافات كاتم الصوت) بصورة جزئية مختصرة، ثم ركز على رواية (متاهة الأعراب) أثناء التطبيق وخلص إلى أن اللغة في الرواية لم تكتف بأن تكون وعاء الخطاب الروائي، وا ٍن تمثلته وأوصلته إلى القارئ ولكنها جاءت لتقول تميزها، وخصوصيتها واستقلالها النسبي ضمن سياقات لغوية متعددة، وهذا التعدد في سياقات اللغة يولد عند القارئ في البداية إحساساً بتشظي بنية النص ولكن في الدراسة المتعمقة يشير إلى تداخل هذه البنية وتماسكها في إطارها العام، وهذا النسق اللغوي ينطبق على معظم كتابات الرزاز.

---

[1] رضوان، عبدالله (2005) السمات الدلالية اللغوية في روايات مؤنس الرزاز،(1) عبدالرحمن منيف (2) رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، ص27.

ولكن ريما مقطش سعت لدراسة اللغة المستخدمة في روايتي مؤنس الرزاز (أحياء في البحر الميت) (ومتاهة الأعراب في ناطحات السراب) على ضوء الوسائل التي وظفها (روبرت همفري) في كتابه تيار الوعي في الرواية الحديثة، وهذه الوسائل التي يتم توظيفها من قبل كتاب تيار الوعي كأدوات لغوية:

1. تعطيل مؤقت للمحتوى العقلي تبعاً لأنظمة الترافق النفسي.
2. تمثيل الانقطاع والتقليص بواسطة الحروف البلاغية.
3. اقتراح مستويات متعددة ومتطرفة من المعنى بواسطة الصور والرموز.

وزيادة على ذلك يوضح همفري أن كتاب تيار الوعي لكي يعبروا عما هو فوق طاقة المعنى الدلالي يوظفون الصور بأسلوبين مميزين فقد استخدموا الصورة الانطباعية، واستخدموا الرمزية أيضا والمقصود بالصورة الانطباعية: وصف الإدراك الفوري للمصطلحات البلاغية التي تمتد لتعبر عن موقف عاطفي تجاه شيء أكثر تعقيداً، والرمزية معناها الاستخدام المميز للرموز، حيث يكون الرمز مجازاً مختصراً[1].

وانطلاقاً من معطيات همفري أشارت ريما مقطش إلى أن الرزاز شغوف بكشف الصور والمشاعر بواسطة أسلوب لغوي معقد، وهو مدرك للخديعة الكامنة في اللغة، وعلى الرغم من ذلك، يلجأ إلى الاستخدام الزائد للرمزية بحيث تصبح جزءاً رئيساً من مكونات عمله، والرمزية الموجودة في (أحياء في البحر الميت) مكان حقيقي أو رمزي، يتم من خلاله الوقوف على العالم العربي، ولا يكتفي الرزاز بترميز أسماء الأشخاص والأماكن، بل يعمل على توظيف هذه الشخصيات والأماكن كرموز بحد ذاتها، كما تلعب الرمزية دوراً كبيراً في متاهة الأعراب، فالعنوان يوحي بالبحث عن الحقيقة في عالم مليء بالخداع والضياع، وأبرز خصائص هذه الرواية تأكيد الطبيعة غير الواقعية للأشياء في عالمها، فكل ما في عالم الرواية مزيّف، والشخصيات منافقة ومدعية،

[1] مقطش، توظيف اللغة في أحياء في البحر الميت ومتاهة الأعراب في ناطحات السراب، مؤنس الرزاز (1) عبدالرحمن منيف (2)، ص47.

وليست أكثر واقعية من الأشياء التي اعتادوا على رؤيتها منذ بداية الرواية وحتى نهايتها وهذه خاصية مميزة لازمة ومتكررة في المتاهة[1].

وأضافت مقطش أن توظيف اللغة في روايتي الرزاز لا يفرق بين لغة الإناث والذكور، فالشخصيات النسائية والشخصيات الذكورية يتحدثون نفس اللغة، حتى أن شخصيات الرزاز النسائية تفكر في موضوع الجنس أكثر مما يفعل الذكور. فجميع النساء في أحياء في البحر الميت بما في ذلك كفى (خطيبة عناد) ومريم حبيبته وسوزي عشيقته، جميعهن يناقشن شؤون الجنس مع عناد بلغة متحررة وبدون حواجز، وفي متاهة الأعراب في ناطحات السراب، تعكس لغة النساء اهتماماً كبيراً بالجنس، ولكن بدرجات مختلفة حيث تتحدث بلقيس بالتلميح وكل هذا تم باستخدام لغة متجانسة لكنها تكشف عن الصراع الداخلي الذي يجتاح بلقيس نظراً للتناقض الحاصل بين معتقداتها الدينية ورغباتها الجنسية الجامحة[2].

واعتبرت مقطش أن الرزاز نجح ومن خلال توظيف الأساليب اللغوية المختلفة في جعل القارئ مدركاً للفرق القائم في درجة الوعي بالمفردات اللغوية لدى الأفراد من خلال التمييز بين عقلية الكاتب، التي تميل إلى التركيب واصطناع ما هو صعب وغير مألوف بالإضافة إلى ميلها لتجريد الخبرات التي يمر بها، بالمقارنة مع عقلية الشخص العادي الذي يسجل أحاسيسه ومدركاته بتأثير من الآخرين، ففي كلتا الروايتين لجأ الرزاز إلى توظيف التصوير والرمزية والتناص ليكشف عن تطور عقلية الكاتب الذي يلعب دور الشخصية الرئيسية في الرواية، بحيث تمكن من تبيان الفرق اللغوي بين الكاتب وغيره من الأفراد، لقد نجح الرزاز في توظيفه للغة بحيث أحاط تطورها لدى الكاتب الذي يستخدم مصطلحات لغوية غير مألوفة بينما يكتفي سواه بالمألوف والجاهز من الكلام.

أرى أن مقطش و ُفقت في معالجتها للغة عند الرزاز في روايتي (أحياء في البحر الميت) (ومتاهة الأعراب)؛ وذلك لأنها انطلقت من معطيات المنهج النفسي

---

1 مقطش، توظيف اللغة في أحياء في البحر الميتومتاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص50.

2 مقطش، توظيف اللغة في أحياء في البحر الميتومتاهة الأعراب في ناطحات السراب، 54.

وبالتحديد من نموذج همفري وتمثلته عند المعالجة والتناول لمعطيات الرواية من حيث توظيفها التصوير والرمزية والتناص وأدركت المعطيات اللغوية غير المألوفة التي يستخدمها الرزاز متجاوزة التناول السابق لدار سي الروايات وانطلاقهم من البعد التوصيلي إلى ما بعد ذلك دون التوظيف الحقيقي لهذا التجاوز مقارنة مع نجاحها في توظيف اللغة عند الرزاز وفق أبعادها المختلفة، بالإضافة إلى سعيها الواضح في البحث لتبيان كيف أن الرزاز يعمل بطريقة ما على إيجاد لغته الأدبية الخاصة ليبتكر ما يلائم الموروث الأدبي العربي.

واللغة في المحصلة شيء مجرد، ويمكن لأي شخص أن يستخدمها لكن الطريقة التي يتم بها نسج الكلمات مع بعضها البعض ووضعها في قوالب مناسبة لها هو ما يظهر فنية الكاتب لذلك فإن الرواية تتطلب من مؤلفها"أن يختفي كلية ورارء عمله، وأن يدع الأفعال تترابط وتتفكك على نحو معين، ثم أن يدع الحركة تنمو والزمن يتحرك من الماضي إلى الحاضر أو العكس، ومن الحاضر والماضي إلى المستقبل، ثم عليه بعد ذلك أن يبرز المغزى البعيد الذي ينسج من حوله الأحداث وتطور الزمن وحوار الشخوص مع بعضهم بعضاً "[1]، لذلك لم تلغ روايات الرزاز الواقع الخارجي بل أحالته إلى عالم ساحر وساخر فتحرك فيه الشخوص والأشياء بوصفها رموزاً لما يجري في عالم الواقع وما لغة الرزاز إلا وسيلة لصنع هذه الرموز التي يلتحم بعضها مع بعض لتكون مناظر وحركات وشخوصاً وتجارب لذلك اختار الرزاز كلماته بعناية لتعبر عما يريد إيصاله إلى القارئ دون اللجوء إلى التفصيلات التي تفسد العمل الأدبي، ولغة التعبير المستخدمة في الكلام العادي تختلف عنها في الأدب، وذلك لأن وظيفة لغة التعبير الأدبي ليست فكرية وليست إخبارية، أي أنها غير مكلفة بنقل فكرة ما أو معلومة ما ولكنها في الواقع تركيبة معينة واختيار معين، يكشف عن النظام الدقيق المعقد الذي يربط بين العناصر اللغوية بعضها مع بعض من ناحية ثم بينها وبين العالم التجربة غير اللغوية من ناحية ثانية.

فالدراسات التي تناولت أعمال مؤنس الرزاز أشارت إلى توظيفه للغة بمستوياتها ومفاهيمها المختلفة للتعبير عن أزمة الفرد العربي المعاصر في إطار الفكر والمجتمع

---

[1] إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ص17.

وحركة الزمن من خلال المثقف الذي يعبر عن حقيقة الأزمة وروحها إذ تمتد همومه من دائرة الذات لتخترق الموضوع الكبير الفرد العربي.

وخلاصة القول إن لغة الرزاز الروائية استخدمت بكفاءة بالغة فجعلت الماضي واقعاً معيشاً واقتدت بالحاضر إلى رؤية مشحونة بالتوقعات كما أنها حملت الكثير من الإشعاعات الفكرية والقومية، وجعلت الشخصيات تعيش اللحظة تلو اللحظة في جدة و حيوية بحيث جعلتها تنمو مع حركة الزمن، فالكلمة أو مجموعة الكلمات في روايات الرزاز تساوي لقطات عديدة إذا ما تحولت إلى عمل سينمائي.

ومهمة الرزاز من وجهة نظر الدراسات التي تناولت لغته الروائية تتمثل في اختيار الكلمات التي تصلح لأن تكون إشارات ورموزاً مناسبة تماماً للتجربة التي يود الرزاز أن ينقلها إلى الناس، بالإضافة إلى امتثال الرزاز لمستويات اللغة عند "دي سوسير"[1]، اللغة كنظام واللغة كصياغة واللغة كمنطق، واللغة كنظام تعني دراسة اللغة بوصفها نظاماً كونياً شأنها شأن أي نظام كوني آخر وبمعنى آخر وصف اللغة كظاهرة عامة، وأما اللغة كصياغة فهي التي تميز قدرة الفرد على استغلال كل طاقات اللغة في إطار نظامها، أي أن اللغة كصياغة تكشف عن طاقتين، طاقة فردية، وطاقة لغوية عامة، وأما اللغة كنطق فإنها تمثل مستوى من مستويات اللغة، فهي تخرج تلقائياً مسايرة للعمليات العقلية.

ثم إن الدراسات التي تناولت لغة الرزاز ركزت على المستوى الوصفي، أي وظيفة الكلمة في حالها الذي تقدم فيه في اللحظة الراهنة، وليس في إطارها التاريخي، أي أنها تدرس في علاقتها المنطقية بينها وبين الكلمات الأخرى المستخدمة في سياق التعبير وهذا يتحقق من خلال الانسجام الدلالي الذي يؤكد السياق المعنوي للعمل، وظهر هذا الانسجام من التعارض في إطار التكامل وظهرت هذه السمة غالبة في عناوين الرزاز.

---

[1] إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدر اسات اللغوية الحديثة، ص31.

2.3 الانزياح

يشكل عنصر الانزياحأساساً مهماً من أساسيات البنائية للشعرية في النص الأدبي، فأي تغير في تركيبة الجملة، أو السياق، وأي تصرف في المعطى النحوي والصرفي، كذلك يؤدي إلى انحراف في المعنى وبالتالي تحريك توجهات المعنى، حيث كل تغير في المبنى يؤدي إلى تغير في المعنى، ويمكن أن يضاف إلى ما تقدم تكثيف المعنى أو توسيعه.

ويعد الانزياح التركيبي جوهراً أساسياً في اللغة الشعرية، بمعنى انتقال اللغة من دلالة المطابقة إلى الإيحاء وكوهن" يميز بين الدلالتين ويعد وظيفة النثر هي المطابقة ووظيفة الشعر الإيحاء"[1]، ولعل كوهن أثناء تطبيقه على النصوص أدرك هذه المسألة فقال:" هناك طريقتان لمواجهة القصيدة، إحداهما لغوية، والأخرى غير لغوية، فاللغة كما نعلم مكونة من مادتين، أي من حقيقتين، تؤخذ كل واحدة منها قائمة بنفسها، ومستقلة عن الأخرى، تدعيان الدال والمدلول حسب (سوسير) أو العبارة والمحتوى حسب (يامسليف)[2]، فالاتجاه إلى الدال والمدلول هو إقرار منه بأن كيفيات التعبير المؤسسة إلى الدال والمدلول هي من أساسيات إقامة الشعرية ثم اتجه إلى مبدأ الانحراف أو الانزياح عن المألوف في بنية اللغة وبنية الأسلوب.

وفي قراءة محسن جاسم الموسوي في (مذكرات ديناصور) لمؤنس الرزاز بعنوان غابة الكلمات الكثيفة يقول"ثمة إرباك لعادات القراءة في نص مؤنس الرزاز لكن هذا الإرباك يمكن أن يتبدد عندما يجري التكيف مع هذا النص الحافل بإشاراته وعلاماته ومفاتيحه وبصماته: إذ تشتغل هذه الإشارات في تكوين أنساق من العلاقات التي تستدعي معها إلى النص فضاءاتها السياسية والاجتماعية والبيولوجية، فتتكامل أمامنا صورة نص يشتغل اقتراناً وتباعداً مسكوناً بهاجسه المراوغ إزاء ارتطام المثل والاخلاقيات الفروسية بجدران الذرائعي والنفعي في الواقع المعيش، ومن ثم تشظيها

---

[1] كوهن، جان (1986) بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، المغرب، دار توبقال، ط1، ص196.

[2] كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص27.

خارج ذهن فرسانها"[1]، ووصف رواية (مذكرات ديناصور) بأنها ليست رواية إذ إن حضور المؤلف فيه مشتغلاً واعياً بحضوره وبعلاقاته ومناوشاته مع الآخرين والقراء، وهذا يجعل منه نصوص (ما رواء الرواية) أو الرواية الواعية نفسها والتي سماها الموسوي (الرواية المغايرة) أي ذاتية الانعكاس، يوهم مرة ليوقظ القارئ مرات، ويستدرج ليهدم، وما يبدو منه بطلاً فروسياً سرعان ما يتلاشى أو ينهار ضحية كالذي يستدرج الحبيبة الزوجة زهرة.

وجاءت رواية (مذكرات ديناصور) خارجة على سنن الرواية، متباعدة عن المعيار ومربكة للمتعارف، ومحققة صدمة للقارئ وهذه الصدمة هي التي تتبئ عن حجم الاختراق، ويرى الموسوي أن الوعي بالذات لا يعني ضرورة قصدية النص بكاملة، فعلى الرغم من أن حجم الانزياحات الدلالية والصوتية داخل (مذكرات ديناصور) يدفع بالنص إلى شاعرية ما، ومجموعة من الإيحاءات التي تستدرج القارئ شريكاً في القراءة والتعليق والدهشة والريبة والارتباك والاستغراب وكذلك كشف ما تحت قشرة الموجودات، إلا أن هذه ليست موضوعة جميعاً بوعي مقصود لكنها موجودة برغم ذلك وهي التي تتيح لنص تتوزع فيه الأصوات، وتتشطر وتتقاطع مع التعليق والتقرير والملاحظة أن يأتي في النتيجة بصورة فارس عفا عليه الحدث تاركاً إياه لنفسه ومثله ومعتقداته[2]، ويفسر ذلك بالحركة الدائرية التي يستند إليها الصوت، وثمة احتمالات أخرى للخروج أو النشوة أو الانبعاث، وبهذا الانتماء للطبيعة قد تعود الحياة للديناصور ويخرج من صدفته وانفراطات النص هي في شكله لا في تعددية الأصوات، وطرح الموسوي الانزياخات الواردة في الرواية وذكر أنها انزياحات دلالية وسياقية وصوتية بعضها غريب ومدهش وأغلبها تتحقق انزياحاً في الأضداد فالنص تشتغل فيه هذه الأضداد (اليقظة المعتمة) و(وسكون أسود) والموسوي أجمل هذه الانزياحات المتضادة وفسرها على مبدأ الموالاة أو الرصف المتباين لموضوعات متباينة نحو [3]:

---

[1] الموسوي، محسن جاسم (1999) انفراط العقد المقدس: منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص201.

[2] الموسوي، انفراط العقد المقدس: منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ، ص205.

[3] الموسوي، انفراط العقد المقدس: منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ، ص 207.

1. تدفق شعر زهرة.
2. هبط مشروع.
3. تداعى المطر.
4. انهارت الشعارات.
5. سقط ابني.
6. هبط المرشح.

ما قاله الموسوي عن الانزياحات في رواية (مذكرات ديناصور) هو تركيز على المعطى الجوهري للشعرية عند كوهن، وهو الانحراف عن المعطى العادي والانزياحات السياقية وفصلها عن القوانين والضوابط التي تؤسس السياق الأدبي، فالموسوي اعتمد على التأويل في تناوله لمسألة الانزياحات السياقية أكثر من اعتماده على المعطيات النظرية للشعرية. وبما أن الشعرية تعني درجة ما من الانزياح عن معايير اللغة النثرية فإن ذلك يعني ازدياد وجوه التأويل؛ لأن النص لا يهدف إلى تقديم مقاصد علمية محدودة، كما هي الحال في اللغة المعيارية؛ لذلك لا بدّ من التوسل بالتأويل في تحديد الشعرية والنص يحتمل،عادة تأويلات متعددة وقراءات متباينة وكلما حقق قدراً أعلى من الشعرية كانت مجالات التأويل فيه أكثر[1]، وظهر تأويل الناقد من اسم القراءة النقدية غابة الكلمات الكثيفة.

ويرى عبدالرحيم المراشدة أن الدور التشكيلي للنص يقف وراء الانحرافات في رواية (جمعه القفاري)يوميات نكر ة حيث يتجسد الانحراف في نقل الواقع بكيفية تحيل إلى الذاكرة، بحيث تعيد إنتاجه وفق تصورات معينة يحددها السياق الكلامي في النص، ولا تغدو اللغة والحالة كذلك مجرد أدوات توصيل، وا ِنما أدوات إنتاج وتفعيل وخلق لعوالم تتعدد زوايا الرؤيا التي ينظر من خلالها المتلقي، ويعتمد بعض الكتاب في الرواية على تضمنّها النمط الحواري والمشهدي والتصويري الذي يسهم في انحرافات معينة، تستدعي من المتلقي المشاركة عبر النص والتفكر به ومقاربته مع الواقع، ثم إن هذا التوجه يسهم في رفد صيغة الخطاب القصصي، فالملمح الدرامي

---

[1] ناظم، حسن (1994) مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ، ص38.

مثلاً يجعل الشخصيات تتكلم، وهذا ينطوي على نوع من المسار السردي القائم على رصد الوقائع والشخوص وتقديمها بتوصيفات إذ تبدو وفق مسار الدراما الأشخاص والأحداث ليست محكية أو مسردة فقط وا ٍنما متحركة فاعلة تقدم أو تسهم في تقديم نفسها.[1]

والقارئ للسياقات المنطوية على المشاهد والتصوير والتمثيل يشغل كثيراً بإعادة تركيب الأمور والوقائع والأشياء والشخوص في ذاكرته ويتمثلها أكثر من انشغاله في البحث عن المتكلم في النص أو جهة الخبر والإنشاء ويتعمق في قيمة الصدق لتبدو المشاهدات أكثر امتاعاً للقارئ ويعتمد اختيار المراشدة لرواية جمعه القفاري يوميات نكره كما يرى هو على أكثر من سبب أولها شيوع عناصر الشعرية في هذه الرواية من جهة، وحضور مؤنس الرزاز على خريطة الرواية في الأردن من جهة ثانية[2].

ويعدّ الانزياح عند المراشدة من الملامح الأسلوبية المهمة التي تصب في باب الشعرية، وحتى من العنوان فالانحراف الناتج عن الاسم يشير إلى طبيعة الشخصية وموقعيتها وانعزالها وتشظيها، وهذا يقود بدروه إلى تبرير تمزقات الفضاء وتعددها، لأن الفرق بدا واضحا بين مستويات زمانية ومكانية وشخوص، فعمان الغربية مثلاً خلاف عمان الشرقية، والشخصية المركزية تبدو وكأنها غريبة عن المكان وغير منتمية إليه حيث يبدو انتماء جمعه القفاري للشارع وحركته الحرة أكثر من الانتماء للانتظام في العمل، وتتوسل الشخصية المحورية بالحلم للانحراف عن عالم الواقع، وتحاول هذه الشخصية التأثير في شخصيات أخرى لتسعى إلى المعنى نفسه.

ورؤية المراشدة لهذا النمط الأسلوبي (الانزياح) تتجه إلى الوظائف التي تظهر بكيفيات الاستعمال في النص، وهذه الرؤية مطابقة لرؤية ياكبسون[3] الذي يرى أن كل فعل تواصلي لغوي يقوم على ستة عوامل عبر قابليته للتصرف (المرسل، الرسالة،

---

[1] المراشدة، عبدالرحيم (2002) الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجاُ) عمان، وزارة الثقافة، ص249.

[2] المراشدة،الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجاً) ، ص249.

[3] فاليط، برنار (1992) النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمةرشيد بنحدّو، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة، ص72.

المرسل إليه) وبين المرسل والمرسل إليه تتحرك عوامل أخرى (السياق، والرسالة، والصلة والسنن) وكل عامل من هذه العوامل يثري وظيفة معينة، وقسم ياكبسون الوظائف إلى الوظيفة المرجعية/ السياق، والوظيفة الانفعالية/ المرسل، والوظيفة الشعرية/ الرسالة، والوظيفة الانتباهية/ الصلة، والوظيفة الإفهامية/ المرسل إليه، والوظيفة الميطا لغوية/ السنن، وهذه العوامل تمثل الأبعاد الشعرية في النص ولا سيما المعتمدة على الجانب اللغوي.

وأما الدراسة التي صرح صاحبها باتباع المنهج البنيوي فيها فهي دراسة رامي أبو شهاب (بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردنية) حيث تتكرس البدايات الأولى للاشار البنيوي في حفنة من المبادئ اللغوية نمـّق تآلفها النسقي العالم السويسري دي سوسير[1] الذي لم يستعمل مطلقاً لفظة (بنية)[2] ويتصدر هذه المبادئ إدلاؤه بأن اللغة نظام من الإشارات تقابل مدلولاتها على نحو اعتباطي يستبعد العلائقيات المنطقية بين طرفيها الدال والمدلول ويجعل إدراك الإشارة يعمد على تمايزها الصوتي عما يغايرها[3]، وتمثلت دراسة (أبو شهاب) في فصلها الأول (الانزياح في البنية العامة للشخصية) في عدد من المحاور كان الأول معنياً بتحديد مفهوم الشخصية الرمزية منطلقاً من ارتباط ظهورها بتحولات الرواية، وكان المحور الثاني محتفياً بتأطير الانزياح الواقع في البنية العامة الكلية للشخصية، التي تبلورت ضمن أربعة اتجاهات: هي الشخصية العجائبية، والشخصية الأسطورية، والشخصية المضادة، والشخصية البيضاء، بالإضافة إلى توضيح مفهوم كل منها ورصد مواضعها في الروايات.

والشخصية في الدراسات النقدية تشكل مفهومها من خلال مدرستين: المدرسة التقليدية ممثلة بالنقد الإنجليزي، والمدرسة البنيوية ممثلة بالشكلانية الروسية والسيمائية، والمدرسة التقليدية تنظر إلى الشخصية على أنها كتل كلامية يطلق عليها

---

[1] فضل، صلاح (1998) نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، ص19.

[2] بياجيه، جان (1985) البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وآخرين، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط4، ص64.

[3] سوسير، علم اللغة العام، ص132.

الكاتب اسماً ويجعل لها ملامح، ويجعلها تتكلم وتتصرف بطريقة متناغمة على حد تعبير فورستر[1] واتباع الشكلانية والبنيوية يميلون إلى عدم اعتبار الشخصية كائناً من حيث الخصائص والمميزات النفسية، إنما يعدونها مشاركاً من خلال المفهوم التخييلي[2]، وذلك عبر مجموعة من التعابير المستعملة في الرواية على شكل لغة ودال، يقوم القارىء بفك شفرة هذه العلامات الدالة التي تحيل إلى مفهوم الشخصية.

ويعد فلاديمير بروب أول من نظر إلى الشخصية على أنها عناصر متغيرة لا سيما أسماءها وصفاتها، رابطاً إياها مع العناصر الثابتة، أي: الأفعال التي تقوم بها الشخصية، لتكو ّن سلسلة من الوظائف المتتالية ويرمز لها بالحرف مع تنويعاته[3].

وركز أبو شهاب على الانزياح من خلال مسمى الشخصية في الرواية الأردنية وهذا المسمى يوجه النظر إلى الشخصية من خلال منظورين، الأول ينظر للشخصية على أنها مفرغة من المسمى، مما يعني دلالة تراجع قيمتها التشخصية، والثاني يجعلها شفرة أي نظاماً للرموز، مما يعني الاستدلال كما يقول إيكو[4]، فالكلمة عندما تملك القدرة على إثارة المتلقي في رمز وإذا فقدت القدرة فإنها إشارة[5]، وطبق أبو شهاب ذلك على الرواية الأردنية فقال أسماء تثيرنا لها دلالة، وأسماء عبارة عن إشارات ناقصة لا تحيل إلى مفهوم ثقافي، وكلا الاتجاهين يمثلان انزياحاً عن النمط التقليدي للاسم في الرواية التقليدية، التي جعلت الاسم محوراً لواقعيتها.

وصنف أبو شهاب [6] الانزياح الواقع على مسمى الشخصية في الرواية الأردنية إلى أربعة مستويات، هي:

---

[1] فورستر، إم (1994) أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، مراجعة سمر روحي فيصل، ط1، جروس بروس، صيدا، ص37.

[2] سويرتي، محمد (1996) للنقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، ص75

[3] لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص24.

[4] راي، وليم (1987) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ط1، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ص140

[5] فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص459.

[6] أبو شهاب بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردنية (1967-2003)، ص88.

1. شخصية ضمير (لا تحمل اسماً).
2. شخصية/ حرف أو رقم.
3. شخصية/ نعت.
4. شخصية/ رمزية.

وهذا التصنيف لا يعني اقتصار كل مستوى على إحدى الروايات دون الأخرى، وا إنما هناك تداخل فيما بينها، فضلاً عن تباين المسافة المشكلة لهذه المستويات، فهناك شخصيات تمثل انتهاكاً وانزياحاً كاملاً مقابل شخصيات ذات انزياح جزئي، وقد تم رصد هذه المسميات وفق جداول اعتمدها (أبو شهاب) وهذه الجداول ليست حصرية لكافة الشخصيات الواردة في الروايات التي تناولها، وا إنما هي نماذج لآلية التسمية الهدف منها وضع تصور أمام القارىء للتعرف على هذه الشخصيات وملاحظة الانزياح الناتج عن هذه التسمية مع التركيز على الشخصيات المحورية ذات الارتباط بموضوع دراسته، ووقعت روايات الرزاز سلطان النوم وزرقاء اليمامة وفاصلة في آخر السطر ضمن التصنيف الثاني شخصية/ حرف أو رقم وهي على النحو التالي:

1. سلطان النوم وزرقاء اليمامة/ ميم الروائي رمز الشخصية.
2. فاصلة في آخر السطر/ سين/ صاد/ الرجل الأول، الرجل الثاني/ الرجل الثالث/ الأسير الأول، الأسير الثاني، الأسير الثالث، لاجىء 1/ لاجىء2/ وهذه رموز الشخصية.

ثم أخذت فاصلة في آخر السطر التصنيف الثالث/ نعت على النحو التالي: فاصلة في آخر السطر / الأسير/ المرأة الخضراء/ الزوج/ القحطاني/ عابر سبيل.

وأخذت سلطان النوم وزرقاء اليمامة ومذكرات ديناصور ومتاهة الأعراب وفاصلة في آخر السطر شخصية/ رمزية.

وجاءت على النحو الآتي من التصنيف الرابع:

1. سلطان النوم وزرقاء اليمامة / سلطان النوم /وزرقاء اليمامة/ بئر الأسرار روميو/ جوليت/ حسناء/ رشاد ريتشارد.
2. مذكرات ديناصور/ عبدالله الديناصور/ زهرة/ ذبابة.
3. متاهة الأعراب/ حسنين (حسن الأول، حسن الثاني) آدم / ذباب.

4. فاصلة في آخر السطر/ مطر/ غيمة.

إن القراءة في آلية التسمية لهذه الشخصيات تكشف عن ظاهرة الانزياح فيها، إذ أنها باتت تفقد كينونتها مقابل هذا العالم، فلجوء الروائي إلى إفقادها اسمها أو اختزالها إلى مجرد ضمير أو نعت، هو تعبير واضح عن فقدان الإنسان لأهميته وخصوصيته مقابل واقع جديد لا قيمة فيه لمعنى الإنسان إذ بات وجوده محل تساؤل وشك.

وتراوحت شخصيات مؤنس الرزاز بين المستوى الثاني والرابع، ففي المستوى الثاني كانت عبارة عن حروف وأرقام فاقدة لقيمتها الإنسانية وفي المستوى الثالث جاءت شخصيات النعت حاضرة في أعماله وأرى السبب في حضورها هذا التصنيف أنها تعاني من القلق الوجودي البحت، ولكن الحضور الأكثر لمسمى الشخصية الرمزية في المستوى الرابع وهذا النمط من الشخصيات له حضور في الأعمال الروائية والأردنية المعاصرة، وفيها تظهر إشكالية التعمية، فقدان الخصوصية والتماثل، وعدم القدرة على الخروج من شكلها الوظيفي في عدد من الأعمال الروائية، ومنها الرزاز، حيث تدخل هذه الأسماء في نطاق التأويل شفر ة كما هو الحال في شخصية عبدالله الديناصور في رواية (مذكرات ديناصور) فالقراءة السيميائية لاسم عبدالله تحمل دلالة محايدة؛ لأنه يعني شخصاً بسيطاً لا يعترف بأي سلطة سوى أنه عبدالله وكل شخص منا يسمي نفسه عبدالله، فإذا أضيف لهذا الاسم لقب ديناصور بما تحمل كلمة الديناصور من دلالة الانقراض، كان ذلك إشعاراً لما تحمله هذه الشخصية من أحلام وأفكار وتوجهات انقرضت في عصر التغيير.

والانزياح في مسميات الشخصية هو هز الاسم في شخوص رواياتهم من خلال عملية تغيير الشخصية لنفس الشخصية أو جعل اسم واحد لشخصيتين تتحركان في المتن الروائي كتعبير عن حالة التحول التي تصيب الشخصية فتفقدها تماسكها وقيمتها الواقعية المعتادة في الأعمال التقليدية.

وأرى أهمية دراسة (أبو شهاب) في أنها تبحث مفهوم الشخصية الرمزية وبناءها معتمدة على مقدار المقاربة التي اعتمدها الروائيون الأردنيون في تحويل شخصياتهم إلى عناصر مشخصة على سنن الرواية الواقعية تمتلك جميع مواصفات الشخصية أي

ربطها بالبعد الثقافي الخاص بالشخصية الذي يحولها إلى بنية مشخصة[1] لا بنية ذهنية مجردة فقط. ويحمد لهذه الدراسة أنها حاولت إثبات أن المنهجية الجديدة لآلية التسمية في الرواية المعاصرة قد ابتعدت عن الثبوت الذي ميز مسمى الشخصية في الرواية التقليدية من خلال إزاحة الاسم عن النمط المعياري السائد عبر الاعتماد على ممارسات تقنية، منها العمل على إسقاط مسمى الشخصية أو جعله رقماً أو حرفاً وذلك إمعاناً في إفقادها قيمتها وتسطيحها، وتعبيراً عن تلاشي الإنسان ذاته، وتضاؤله في مواجهة الواقع الجديد، لذلك لميعد الاحتفال بالاسم شيئاً مميزاً، وتم اللجوء إلى إنقاص القيمة المعطاة للشخصية من خلال أسلوب يعتمد على تسمية تقوم على نعوت ذات دلالة وظيفية تفتقد للتميز، أي محو سمتها التخصيصية واستدعاء مسميات ذات محمولات ثقافية تقوم بدور رمزي في المتن الروائي وهذه الآلية المستخدمة في الروايات التجريبية تختلف تماماً عن المعتمدة في الروايات التقليدية التي تبرز الاسم كإحدى مكونات الشخصية الأساسية.

3.3 العنوان

عندما يبدو العنوان في عين القارئ وذاكرته متغلغلاً في سياقات النص من بدايته وحتى نهايته فإنه يشكل أبعاداً سيميائية لا يمكن تجاوزها فهو يشتغل في فضاء النص ويجذب القارئ لدخول بعض المسارب، ولعل مثل هذا التوجه دفع بالناقد (برنارد فاليط) للقول "تعرض كل رواية منذ مطلعها، بل ومنذ عنوانها، عدداً من العلاقات التي يستطيع المتلقي بانطلاق منها، تقليص التباس النص الذي بين يديه"[2] ويرى بسام قطوس أهمية قصوى للعنونة حتى أفرد لها كتاباً خالصاً ، يقول "إذا كانت العنونة في الشعر كثيراً ما تميل إلى الإيحاء، وتطيح بتوقعات المتلقي وتتكلم علة نفسها، وتراوغ وتتمنع، فإن بعض العنوانات في حقل النثر، سواء أكان علميا أم أدبياً تبدو أكثر إخلاصاً إلى الإحالة والتعيين وأقل رغبة في المراوغة والتكتم"[3] وهذا الرأي يبين مدى

---

[1] بنكراد، سعيد (2003) سيمولوجية الشخصيات السردية، ط1، مجدلاوي، عمان، ص102.

[2] فاليط، النص الروائي، تقنيات ومناهج، ص84.

[3] قطوس، بسام (2001م) سيمياء العنوان، مطبعة البهجة، اربد، ، ص117.

إمكانية دراسة العنوانات في النصوص الأدبية، ويركز على أن دراسة العنوان في السرد بات أكثر طواعية وسهولة وا ٍنتاجية منه في الشعر.

كما "وحدد للعنوان أربع وظائف أساسية هي: الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتعيين[1] " فالعنوان يمثل علاقة بصرية تواجه المتلقي وتستوقفه وتمارس فاعليتها في أسره والتأثير عليه وتوجيه فهمه؛ لأنه الجملة الأولى التي تواجه القراءة والسواد الأول الذي يقلص مساحة البياض فوق النص، والعنوان يمثل العتبة الأولى التي تواجه المتلقي، وتقع عليه مسؤولية تأويلها والنظر إليها في علاقتها البنيوية بالنص عبر تفاعل مزدوج قائم على التأثير والتأثر، وتأثير النص الأول (العنوان) في النص الثاني (المتن) ومن ثم تأثير النص الثاني المتن في النص الأول (العنوان)[2] إذ يضعنا العنوان ضمن قنوات وأفهام احتمالية تظل تمار س تأثيرها في موقفنا من النص، وتسوق القارئ إلى احتمالات تأويلية دون غيرها، لا يستطيع أن يتجاوزها إلا بعد أن تدخل تأثيرات المتن (النص الثاني)، حيث تبدأ في داخل المتلقي عملية تفاعل وصراع وانزياحات مفهومية وتنتصر فيها إدراكات وتأويلات على غيرها وتتراجع تأويلات واحتمالات لصالح غيرها من خلال تفاعل متبادل يظل فيه العنوان مرسلاً لأضوائه التي زودنا بها في البداية، ويأخذ المتن في تزويدنا بإشعاعاته الجديدة التي تحتل موقعها بإزاء العنوان، لتحدد لنا في نهاية المطاف التأويل المناسب والاحتمالات التي يسهم فيها العنوان والمتن معاً[3].

ونقلاص عن سامح الرواشدة أولى جيرار جينت العنوان عناية كبيرة، وجعله نصاً موازياً ينضوي تحت النص الأكبر ورأى أن النص الموازي هو ما يصنع به النص من نفسه كتاباً ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموماً على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي و عتبات بصرية ولغوية، وحدد جينت النص الموازي بالمفردات التالية: العنوان الأساس، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والمقدمات،

---

[1] العلاق، علي جعفر(1997م) الشعر والتلقي، دار الشروق، ط1، عمان، ص172.

[2] الرواشدة، منازل الحكاية،دراسات في الرواية العر بية، ص134.

[3] الرواشدة، منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، ص(134-135).

والملخصات، والذيول والتنبيهات والتوطئة والتقديم والإهداءات، وتحت الصفحات، والنهايات[1].

والعنوان (مفتاح تأويلي) على حد تعبير ((أمبرتو إيكو))[2] ويزيد العنوان تكثيفاً وأهمية عندما يلتصق بالشخصية المحورية في النص، لأن هذه الشخصية على الأغلب مدار الهدف وفعل الحدث وحركته وانشغالاته، بمعنى آخر هي محور الفضاء الذي يتأسس بالشخصية وما يدور حولها من علاقات، "إن العناوين التي يحترمها القارئ أكثر من غيرها، هي تلك التي تقتصر على اسم البطل الذي يمنح اسمه للكتاب"[3] وهذا القول يقترب كثيراً من الواقع أثناء التحليل وممارسة العمل الروائي.

وقد التفت نبيل حداد إلى رواية (جمعة القفاري – يوميات نكرة) وبالذات إلى إشكالية الاسم عند قوله: "يواجهنا جمعة وهو الرواي في معظم أجزاء الرواية منذ البداية بأزمته التي هي نتاج طبيعي لزمانه ومكانه، فالجمعة خاتمة أيام الأسبوع أو نهايتها أو جماعها ومحصلتها، ومن هنا فالجمعة محصلة زمانه بل محصلة آخر هذا الزمان، وهو ينتمي مكانياً إلى القفار كما يوحي بذلك اسمه، والقفار هي الأماكن المنعزلة، وعلى هذا فليس غريباً أن يعيش جمعه منعزلا طيلة حياته في عمان الغربية ولم يغادرها إلا في سفرات سياحية إلى أوروبا، أو للعلاج في أمريكا[4].

ويقف الكبيسي[5] في دراسته (متاهة الأعراب في ناطحات السر اب) عند تركيبة علاميّة العنوان من خلال التعاضد النصي بين المتخيل والواقعي، ويبدأ دراسته بتوضيح المصطلحات من لسان العرب ويخلص إلى أننا إذا جمعنا مرموزات العنوان في تركيبته التضادية وصلنا إلى أن المتاهة < الناطحات والأعراب> السراب، وباعتبار أن الناطحات رمز لتكنولوجيا العمارة والعلم الحديث، بينما السراب: رمز للوهم

---

[1] الرواشدة، منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، ص135.

[2] إيكو (أمبرتو) (1998م) آليات الكتابة، ترجمة الحبيب السالمي، في مجلة المقدمة عدد7، يناير، ص9.

[3] إيكو، آليات الكتابة، ترجمة الحبيب السالمي، ص9.

[4] حداد، أزمة الشخصية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن، ص248.

[5] الكبيسي، قراءات نصية في روايات أردنية، ص11.

والتوهم واللامحسوس، فإننا نكون قد توفرنا في العنوان على مركب علامي ينكشف عن نفسه أي أنه يكشف عن أن كل ما سيقوله المتن في خلاصته: باطل الأباطيل وقبض ريح، فالمتاهة لا مخرج منها، والأعراب كائنات منقرضة لكنها تتلبس أجساداً أخرى، فتعيش غربة أزمان ليست زمنها لذا تجدها تائهة وضالة مثل جثث طافية على سراب تحسبه ماء، لذلك يرى الكبيسي أن الشعرية في المتاهة تبدأ من العنوان الذي ينطوي على عنصرين شعريين هما: الموازاة والسجع، متاهة الأعراب// ناطحات السراب، ثم إلى العناوين الفرعية: (هكذا تكلم آدم والحسنين)، (وهكذا تكلمت بلقيس) (نجوم الظهر إلى المونولوجات المسرودة بتيار الوعي واللاوعي، إلى السجع والحوار ووصف صحراء السراب أو بحيرات السراب وسرايا الجبال المعقدة.

ثم يؤكد الكبيسي أن العنوان يوحي على مستويين الأول المطابقة التضادية.

متاهة = ناطحات

الأعراب = السراب

وعلى المستوى الثاني الدلالي حيث الشكل < سؤال

واليقين > ضلال

وهذا العنوان يتآزر مع النص ليكشف عن رؤية ذات طبيعة فصامية: شكلية وموضوعية: شكلياً يتردد النص بين خطابين: قديم ومعاصر وكثيراً ما استخدم أحدهما مكان الآخر، حيث جاء السرد بضمير المتكلم وبضمير الغائب وغالباً ما يحتل الواحد مكان الآخر، أما موضوعيا، وباعتبار المؤلف هو صاحب التلفظ فإن الرؤية الفصامية تتمثل في تردد فعل الشخصيات الروائية بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون أي بين الواقع والمتخيل.

وفي المقاربة النقدية التي تناولها القواسمة ضمن معالم التشكيل في رواية (مذكرات ديناصور) يرى أن الكلمات الأولى التي يشكلها العنوان والعناوين الداخلية الأخرى تجعلنا أمام نص روائي يعلن عنه عنوان الرواية من مفردتين لغويتين، تتركبان نحويا من مضاف (مذكرات) ومضاف إليه (ديناصور) حيث تشي كلمة مذكرات بالبنية التي ستتجلى بها الرواية، أما كلمة (ديناصور) فتظهر أن صاحب تلك المذكرات إنسان غير عادي، إنه الإنسان الديناصور، وبقدر ما توحي كلمة (الديناصور) من

عظمة بقدر ما توحي من ضعف أيضاً ، وأما العناوين الداخلية التي أحصاها القواسمة وعدها واحد وستين عنواناً ، فقد تراوحت المساحة النصية لفقراتها بين سطر واحد كما في الفقرة التي بعنوان (سعادة المدير العام) وبين ثماني صفحات وهي الفقرة التي عنوانها ((من كوابيس الديناصور)) وأشار القواسمة إلى تكرار العناوين، فقد تكرر عنوان (من كوابيس الديناصور) إحدى عشرة مرة، وتكرر عنوان (هكذا تكلمت زهرة) ست مرات، بينما تكرر عنوان (من مذكرات الديناصور) ثلاث مرات. وكلمة (ديناصور) قد ذكرت ثلاثاً وأربعين مرة في العناوين الواردة في الرواية، أي بنسبة سبعين في المائة وتوصل القواسمة من هذه الدراسة الإحصائية إلى مجموعة من الاستنتاجات ومنها: أن أسلوب المذكرات ليس هو الأسلوب الوحيد الذي قدم به عالم الرواية، وأننا إزاء رواية يشكل العالم الداخلي للشخوص بنيتها الأساسية، ثم استفادة الرواية في تقسيم فقراتها أو عناوينها من التراث حيث يرى فيها الباحث طوق الحمامة في الألفة والألاّف لابن حزم، وتعدد الأصوات في الرواية وفي مجملها توحي الرواية بالعدم والشعور بالمرارة[1].

وأما في حديثه عن رواية (عصابة الوردة الدامية) فيرى فيها محاولة لفهم عالمها التخيلي، فالعنوان جاء متلائماً مع عالم الرواية التخيلي، ودالاً على أحداثها وشخوصها ومفعماً بالإيحاءات والدلالات الفنية، حيث أعلى من شأن الحب وأدان القتل لأنه عمل بربري، ودعا إلى ترك الوردة متفتحة فليس هناك مبرر لوجود عصابة تقتل الورود وتدميها، فالورود تمثل الجمال وفي انتصار الجمال انتصار للحياة، وفي هزيمته انتصار للبربرية[2].

وتناول القواسمه لهذه العناوين هو من باب الرؤية و التشكيل لهذه الروايات مع الابتعاد عن تحديد وظائف العنوان أو جعله مفتاحاً للتأويل.

---

[1] القواسمة، الخطاب الروائي في الأردن، ص84.

[2] القواسمة، الخطاب الروائي في الأردن، ص120.

في حين أشارت منى محيلان[1] إلى العناوين العامة لمجموعة من الروايات الأردنية فمنها ما ارتبط بالمكان، ومنها ما ارتبط بشخصية محورية، ومنها ما أشار إلى شكل فني، ومنها ما جاء رمزياً ومنها ما حمل عنوانين.

وعنوان (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) يرتبط بالمكان والمتاهة في الرواية تقع في منطقة محايدة تتوسط كل الأمكنة، ولكي يموّه دورها من قبل مالكيها اتخذت طابع فندق أمريكي، فيما تحتل مؤسسة تدعى المؤسسة العربية الواحدة الجزء الأكبر منها، وتدّعي مكافحة الأوبئة، بينما تقوم في حقيقة الأمر بخدمة المصالح الأمريكية، والمتاهة مرتبطة بالرموز الأمريكية المعاصرة، والأعراب فيها يقتعدون أرض إحدى الصالات يشاهدون مسلسلاً أمريكياً فيما نزعت أسلحتهم من قبل المسؤولين عن الفندق، ومن مهام المتاهة قطع صلة الأعراب بماضيهم منذ العصور السامية، وتغريبهم عن تراثهم وحضارتهم ولذلك منع حسنين من الدخول إلى الطوابق التي تمثل تلك العصور لأنها محرمة على الغرباء، وحسنين غريب، إن المتاهة هي الواقع العربي المعاصر المغرّب عن حضارته، والمحظور عليه الاقتراب من جوهر الحضارة الغربية المتمثل في القوة والعلم.

ومن العناوين ما أشار إلى شكل فني كالمذكرات في رواية (مذكرات ديناصور) وهي مذكرات ترتبط بالتحديات التي لم يستطع الديناصور مواجهتها في مرحلة التسعينيات.

وجاءت العناوين على صورة الاعترافات كما هو الشأن في (اعترافات كاتم صوت) والرواية تتناول القمع من عنوانها إلى آخر مشهد فيها، وتقع الاعترافات فيما يعادل ثلث الرواية، وهي لا تقتصر على كاتم الصوت يوسف، وإنما تمتد إلى غيره من شخوص الرواية.

ويأتي عنوان (أحياء في البحر الميت) موحياً بثنائية الحركة في أحياء والسكون في الميت، وهي ثنائية امتدت عبر الرواية جميعها، فالحركة في بيروت ومدينة الحلم والسكون في مسقط الرأس، ومن مجريات الرواية يبدو أن الأحياء هم المناضلون والثوار الذين حلموا بتغيير الواقع، ولكنهم واجهوا الإحباط والفشل فانهاروا وشعروا

[1] محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية، ص61-66.

بالاختناق في بحر ميت ينبع من خليج ويصب في محيط، وعناد الشاهد الذي غاب وهو يهذي تارة بمملكة قوية وتارة باليأس والانتحار ما هو إلا شاهد من أولئك الأحياء.

ويدل عنوان (الذاكرة المستباحة) على العجز منذ البداية فالشيء الذي يستباح عندما يكون مالكه عاجزاً عن حمايته، والذاكرة في الرواية تمثلت في ألبوم الصور الذي يعني شيئاً عميقاً في حياة صاحبه المناضل عبدالرحيم، فهو ذاكرته والذاكرة لرجل في مثل عمره وقد كبر في السن تعني حياته كلها، فالصور تبعث الحياة في ذاكرته الشاحبة وتبعث التفاصيل الصغيرة حية من جديد، وا ِن سرقة الألبوم تعني إلغاء ماضي عبدالرحيم النضالي، وشطبه من ذاكرة الجيل الجديد فالألبوم هو الوثيقة الممثلة لماضيه.

وعنوان (الشظايا والفسيفساء) يدل على التشظي، والشظايا صور لا تكتمل إنها مزق صور تطال بيروت فتتشظى، والعراق فينشطر وعمان فتختلط فيها الأحزاب والقبائل والمهاجرون، فالوطن العربي الكبير مشظى، والقطر الواحد مشظى، إن المشكلة تتعلق بالحاضر التسعينات فهو الأشلاء والشظايا الفسيفسائية فأصدقاء سمير تحو ّلوا من رجال ثورة إلى سفراء ووزراء ونواب وصحفيين وانهار المعسكر الاشتراكي ووقعت حرب الخليج ووقعت اتفاقية أوسلو وقمع الثوار، كل ذلك ي ُحدث شرخاً داخل سمير فلا يستطيع تكوين صورة كلية موحدة.

ومن الروايات ما حمل عنوانين كرواية (جمعه القفاري – يوميات نكرة) حيث ارتبط عنوانها بالشخصية المحورية في الرواية، وقد لفت جمعة النظر إلى إيحاءات اسمه في ملحوظة في بداية الرواية (اسمي جمعة القفاري) ومع أن اسمي الأول يوحي بزمان واسم عائلتي يوحي بمكان إلا أن هذه الحوارات التي سجلتها في مذكرات تحمل دلالات أكثر أهمية من الدلالات التي يحملها اسمي والعنوان الثاني دل على النوع الأدبي الذي استخدم في السرد وصاحب هذه اليوميات هامشي في الحياة.

ودراسة محيلان للعنوان في روايات الرزاز دراسة مباشرة وطولي ّة ربطت بين العنوان والمضمون العام للرواية، فهي دراسة وصفية ركزت فيها على أسلوب الوصف

الذي عرفّه همفري[1] بأنه التكتيك الذي يستخدمه الروائي لتقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية عن طريق وصف المؤلف الواسع المعرفة لهذا العالم الذهني من خلال طرق الوصف التقليدية للقصص والوصف.

وأما عبدالرحيم مراشدة[2] فاعتبر رواية مؤنس الرزاز (جمعه القفاري يوميات نكرة) تسير تجاه إظهارية العنوان بوصفه دلالة سيميائية منتشرة في سياقات النص، وهذا العنوان ينفتح على عنصرين فضائيين (الزمان، المكان) وما بينهما من تكوينات وعلاقات يكتشفها القارىء خاصة حركة الزمان عبر الأمكنة في النص والهدف منها التركيز واتكأ المراشدة على دراسة الناقد نبيل حداد لعنوان هذه الرواية لكنه أضاف إلى ذلك مرجعية جمعه في الفكر الإسلامي ومرجعيتها في الواقع المعيشي، بحيث تشي بالزمن المعطل، أو المعلق الساكن إلى حد ما، ومثل ذلك يمكن القول في مرجعية القفار في ذاكرة الإنسان عامة والعربي خاصة، التي تشير إلى فعل الجدب والمكان المعطل والفراغ والتيه والضياع والحركة المنفتحة على المجهول.

ويذهب صلاح صالح[3] إلى أن عنوان رواية مؤنس الرزاز (متاهة الأعراب) يشيع الروح التهكميّة في الحياة المعاصرة للعرب منذ العبارة الأولى في الرواية العنوان الذي لا يجوز فصله عن النص من خلال علاقة الإسناد المجازي بين الناطحات والسراب، واحتواء العنوان على كلمة ناطحات لا يكتفي بمعاينة العلاقة الخاصة بين الأمريكان والأعراب في القرن العشرين، وا ٕنما يحاول أيضاً كسر الرتابة الأفقية التي ينزوي فيها العنوان، فالمتاهة والأعراب خلالها والسراب المرتسم في خطوط الأفق جميعها انسياج أفقي مترامي الأبعاد، فتأتي الناطحات رغم إسنادها النحوي والدلالي إلى السراب فتكسر رتابة الاتجاه الأفقي ومقاطعته باتجاه عمودي، يمكن تكراره بواسطة صيغة الجمع في كلمة ناطحات فالاتجاه العمودي هنا لا يشكل مع الاتجاه تصالباً أحادي الدلالة، إنه يتكرر ليمنح المتاهة قدرة أقوى على التضييع، ولكي ينسيها القرن

---

[1] همفري، روبرت (1975) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ص54.

[2] المراشدة، الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجاً)، ص251

[3] صالح، سرديّات الرواية العربية المعاصرة، ص304.

العشرين وحضارته النامية باتجاهات عمودية لانهائية، ففي الماضي كانت الأفكار والعقائد وابتهالات البشر وأدعيتهم وأحلامهم ومخاوفهم وخيالاتهم تسير باتجاه الأعلى وفي القرن العشرين تم استبدال هذه العناصر بعناصر مادية ناطحات السحاب والطائرات والصواريخ.

ورؤية صلاح صالح لعنوان (المتاهة) رؤية مضمونية ركزت على العلاقة الخاصة بين الشرق والغرب وكيفية اللقاء بينهما، بالإضافة إلى الإشارة إلى العلاقة الإسنادية بينهما على المستوى النحوي والدلالي، وكلامه يقودنا إلى القول إنه حتى المدن الكبرى هي متاهة هذا العصر، وما أكثر الذين يُعدون حياتهم في المدينة تجسيداً لحالة الضياع، وحين تصبح المدينة غابة من الأبراج والكتل المعمارية فإنها تضيّع الإنسان من خلال إشعارهالمستمر بدونيّته وقلة فاعليته.

و عنوان (مذكرات ديناصور) عند جاسم عاصي[1] هو إشارة واضحة إلى ما ستسفر عنه هذه الرواية، وهي عبارة عن مذكرات أو يوميات وانطباعات ويقول :إنّ الكاتب حاول أن يمركز العنوان باتجاه ذاتي أو سياق الاعترافات والمذكرات لا تخص الديناصور أو عبدالله بل خصت حياة وفعالية الآخر وعكست الوضع العام للحياة سواء كانت السياسية أو الاجتماعية، خاصة حياة وخصائص زهرة، فجاسم عاصي يعتبر العنوان إشارة إخفاء ثم إشارة تحفيز ومثير تجاه تلقي الرواية، وهذا يعني أن العنوان كانت له وظيفة مزدوجة كعتبه للنص، وهذه الوظيفة عززت وجوده وتشكله.

وفي رواية (الشظايا والفسيفساء) يقوم العنوان بوظيفة المقارنة، فالشظايا من التشظي ثم التوزع، ويرتبط هذا بالفكر والممارسات السياسية والاجتماعية حصراً لأن الرواية معنية به، وهذا التشظي يعني توالي الرؤى وانكشاف ما مكّن الزمن من مواراته في الذاكرة.

والفسيفساء تدل على نوع من الرخاء أو نقيض ما بعثره حال الشظايا والتجربة وبذلك تتم إشكالية طرفي العنوان في الرؤيا بعين الممارسة والنظرة، أي الممارسة الحادّة والحارّة والقاهرة والنظرة ذات البعد البرجوازي الأحادي وبصورة أخرى يعقد

[1] عاصي، المعنى الضامر، دراسات في السرد الروائي، روايات مؤنس الرزاز نموذجاً، ص108.

العنوان صلة وفعل مقارنة واحتجاج ولكن احتجاج ضامر تسفر عنه العلاقة بين مفردتي العنوان، لما تنطويان عليه من خصائص ومزايا ووظائف.[1]

ودراسة جاسم عاصي ركزت على العنوان باعتباره عتبة النص الأولى التي تواجه المتلقي وتقع عليه مسؤولية تأويلها فهو المحور الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدلالات ويختصر في طياته سمة العمل، فالباحث على وعي تام بالجانب النظري لسيميائية العنوان ووظائفه.

وفي دراسة نجود الحوامده[2] التي بدأت بسؤالها عن سبب عدم التفات الدارسين في بعض الأحيان إلى عناوين الأعمال الأدبية التي يعالجونها، التي قد تكون فرصة إضافيةرائعة لفهمها، حيث يضع الكاتب فيها غالباً فهمه لعمله بالذات، أو يشرح ملخصاً موقفه منه، واعتبرت رواية مؤنس الرزاز (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) دليلاً على ذلك، فالرواية ذات مضامين شمولية وليست ذات مضمون واحد، إنها تقيم شخصية العالم العربي في مراحله الزمنية المعاصرة، دون الإخلال بماضيها الحضاري الذي أثر بدوره على شخصيتها.

وأتفق مع الحوامدة الرأي في عدم تناول الدارسين لعنوانات الأعمال التي يدرسونها فهي مفاتيح التأويل والعتبة التي تضيء النص والنص الموزاي كما يقول جيرار جنيت، وأكدت الحوامدة من خلال دراستها أن العنوان ألقى المزيد من الضوء على الرواية وكان خادماً لمحتواها.

ولكن لماذا التركيز على عنوان رواية (متاهة الأعراب) دون غيرها من الروايات؟ هل لأنها ركزت على معالجة القمع السياسي، أو لأنها أشعرت القارىء فعلاً أنه في متاهة؟فالإنسان العربي في متاهة نتيجة التحريف والتزوير وتغير القيم، بالإضافة إلى أنها خضمٌ من التناصات المختلفة التي استلهمت الماضي والحاضر، عدا عن كثرة الدراسات التي تناولت هذه الرواية بالدرس والتحليل، ولكن حبذا لو درست عناوين الرزاز كلها، وعقدت مقارنة بين هذه العناوين، وهل اختارها الرزاز

---

[1] عاصي، المعنى الضامر، ص128.

[2] الحوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السر اب للروائي مؤنس الرزاز، ص331.

لمجرد الاختيار أم كان قاصداً هذه العناوين بعينها؟ وهل من علاقة بين تتابع هذه العناوين؟

4:3 المفارقة

عرف مفهوم المفارقة منذ عصر أفلاطون باسم (إيرونيئيا)[1] لكن هذا المفهوم التبس عند أفلاطون بمفهوم تجاهل العارف الذي تحدث عنه البلاغيون العرب فيما بعد، وذلك لأن أفلاطون نسب إلى سقراط محاورات يتظاهر فيها سقراط بالجهل ليستدرج من يحاوره لفهم الفكرة وتقبل المقولة الفلسفية التي يريد تثبيتها في ذهن المتلقي.

وقد وصف أسلوب أفلاطون في هذه المحاوات بأنّه يقوم على التناقض أو المفارقة، وشاعت كلمة المفارقة في أدبيات القرن السادس عشر وما تلاه :" وكانت في الغالب تطلق على موقف يتجادل فيه أشخاص المسرحية في أمر من الأمور التي تخفى على بعض الشخوص، فيشتد الجدل والصراع فيما يكون الجمهور المشاهد للمسرحية على معرفة بذلك الأمور مما يزيد الموقف الدرامي حدّة، فإن كانت المسرحية مأساة شحنت المشاهين بالترقب وإن كانت كوميديا أثارت لديهم مقولات الإضحاك"[2].

والمفارقة في الأدب قديمة قدم الأدب نفسه، وإن اتخذ المصطلح معاني متعددة وعرضت ماهيتها ووظيفتها بصيغ وعبارات مختلفة ف (الانقلاب) الذي تحدث عنه أرسطو نوع من أنواع المفارقات و (الفجوة) و(الشعرية) وحتى (الأدبية) التي قال بها جاكوبسون تنطوي على مبدأ التضاد والتنافر والتوازي والتجاور وعدم التوقع، أما كلينث بروكس فيرى أن المفارقة هي جوهر الأدب، فما يجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً هو المفارقة، وقد وصفت آراء بروكس ب (نظرية المفارقة)[3]، وعلى صعيد جماليات التلقي فإن قوة المفارقة تتجلى من خلال المتعة التي تولدها. فالمفارقة على حد تعبير

---

[1] ميويك (د.سي) موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، د.ت. ص27.

[2] خليل، من الاحتمال إلى الضرورة، دراسات في السرد الروائي والقصصي، ص199.

[3] الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص24.

"ج.ج.سجك" تستمد قوتها "من واحدة من أشد وأقدم وأكثر المتع دواماً في الذهن البشري المتأمل – متعة مقابلة المظهر بالحقيقة"[1]، كما تتجلى قوتها وتأثيرها من خلال وظيفتها الأساسية المتمثلة في إعادة التوازن إلى الحياة.

وتتجلى أهمية المفارقة من كونها عنصراً تكوينياً مهماً من عناصر الحياة والأدب. فـ(صاموئيل هاينز) يرى :" أن تجاور المتنافرين جزء من بنية الوجود"[2]، ويمضي "وين بوث" إلى أبعد من ذلك، إذ يربط بين المفارقة والحياة عامة حيث يقرر " لدىقرائتنا أي مفارقة تستحق الجهد فإننا نقرأ الحياة نفسها، نقرأ الشخصية والقيمة ونشير إلى أعمق معتقداتنا"[3].

والوظيفة الرئيسة للمفارقة وظيفة إصلاحية "فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل على محمل الجد المفرط، أو لا تحمل على ما يكفي من الجد، كما تظهر بعض المؤلفات المأساوية، فتوازن القلق، لكنها كذلك تقلق ما هو شديد التوازن"[4].

ومن كل ما تقدم نقول إنّ الميزة الأساسية في المفارقة " هي تباين بين الحقيقة والمظهر"[5]، مع تأكيد أن العلاقة بين المظهر والحقيقة ليست تشابه أو لا تشابه أو تعادل، بل إنها كما يرى (شفالييه) علاقة تضاد (أو تعارض أو تناقض أو تنافر أو عدم اتساق)، ولا شك في أن هذه المعاني تدل على أن للمفارقة بنية درامية، أو صورة مزدوجة، ومن الناحية الأسلوبية فإن المفارقة ضرب من التأنق هدفها الأول كما يخبرنا "ماكس بيريوم"[6] إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً، فالمفارقة تخضع لمبدأ الاقتصاد اللغوي والتكثيف الإشاري، كما تنطوي على مبدأ آخر هو مبدأ عدم التوقع الذي يثير الدهشة والتأمل.

---

[1] ميويك، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ص58.

[2] ميويك، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ص51

[3] ميويك، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ص16

[4] ميويك، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ص51

[5] ميويك، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ص16

[6] الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص23.

وتأتي رؤية عبدالله إبراهيم[1] للمفارقة على سبيل التقابل وهذا النمط من المفارقة يقوم على موقفين متضادين تماماً يتبني كل واحد منهما نظرة تنقض النظرة الأولى وتلغيها،و اعتبر عبدالله إبراهيم روايات مؤنس الرزاز مرايا متقابلة تتضاعف فيها الصور المتكسرة التي يقوم السرد بتمثيلها بلا نهاية، ففي رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) يذهب مؤنس الرزاز بعيداً في صوغ نوع من السرد الكثيف الذي تثار فيه جملة من القضايا الخاصة بالسرد الأدبي وتقنياته، وفي هذه الرواية يتفاعل مستويان سرديان اثنان، مستوى أول يعنى بأسرة (حسنين) بكل ارتباطاتها وعلاقاتها وتاريخها وبخاصة متابعة حلم الأب بأن يتجاوز الانتماء القبلي التقليدي بالانتماء إلى عشيرة تربط أفرادها الأحلام الكبيرة، وفيما يظهر حسنين شخصية في المستوى الأول، يظهر بصفته مؤلفاً روائياً في المستوى الثاني وفيما يكشف المستوى الأول الأبعاد الخارجية للشخصيات وعالمها الواسع، يكشف المستوى الثاني الأبعاد الداخلية للشخصيات.

وطرح عبدالله إبراهيم يعني أن السرد يكتسب أهميته من الحركة الدائرية المرآوية حيث يفضح كل شيء لأنه يتمرأى في الآخر، فتتقابل الصور المجازية بين عالمين كلاهما مجازي وكل منهما يعمق الآخر، وانشطار الشخصيات في الرواية وحركتها بين المستويين هو جزء من اللعبة السردية فكل شيء يكمل الشيء الآخر ويعارضه في الوقت نفسه وهذا بدوره يوحي للمتلقي بأنه إزاء عالم يراد منه أن يؤدي وظيفة ذهنية بدل الوظيفة الترويحية في السرود التقليدية، وعبدالله إبراهيم لم يقف عند معنى المفارقة ومفرداتها فقط بل تجاوزها إلى الوظيفة التي تؤديها المفارقة وهي متعة مقابلة المظهر بالحقيقة وهذه الوظيفة تؤدي إلى إعادة التوازن إلى الحياة.

ومن باب المفارقات التي تكشف عن خيبة الأمل مما يتوقعه صاحب العمل ما يقول فخري صالح [2] عن رواية (اعترافات كاتم صوت) ﻫ أن ّ المفارقة الساخرة تأتي

---

[1] إبراهيم، عبدالله، (2003)، هاملت عربي، مؤنس الوزاز شهادات وحوارات ودراسات، مركز الرأي، ، ط1، ص33.

[2] صالح، عن تجربة مؤنس الرزاز الروائية وأطروحة الانهيار، عام على الرحيل سنوية مؤنس الرز از، ص55.

عندما نظن أن كاتم الصوت وحده هو الذي يجهر بصوته وعندما نتقدم في النص نكتشف أن الطرف الذي يفترض أن يسمع الاعتراف يعاني من الصمم، والمفارقة الكبرى تتمثل في كون كاتم الصوت نفسه لا يدرك أن سيلفيا لا تسمعه، فاصطناع شخصية كاتم الصوت ووضعية الاعتراف كذلك، تكشف عن نية الكاتب الاختفاء وراء الشخصية للتشديد على منظوره للعالم بأن يجعل كاتم الصوت يمارس اعترافاً كاريكاتورياً أمام فتاة صماء دون أن يكشف للحظة واحدة أنه يعري ذاته لذاته، فلا تسمعه الفتاة التي استأجرها لتحقيق فعل الاعتراف والتطهر من أدران ما فعله.

ووفقاً للقراءة النصية التي تعتمد على تقديم الخلاصات المكثفة للنص أساساً ومنطلقاً لها، كما أنها تستعين بما هو خارجه، إن كان فيه مما يفيد القراءة ويوسع من منظورها، ولا تعتمد على منهج بعينه وتفسح المجال للقارئ وحده أن يستنبط محددات نظرية تحتكم إليها هذه القراءة التطبيقية تطالعنا دراسة محمد عبيدالله لبلاغة السخرية في رواية (ليلة عسل) وهذه الرواية تقوم على فكرة أساسية في محاولة ضبط أزمة الطبقة المتوسطة التي تطورت مادياً وبلغت مستوى راقياً في هذا الجانب، لكنها ظلت فقيرة من ناحية مضمونها الروحي والثقافي، وهي ذاتها مشكلة عمان بوصفها مدينة حديثة النشأة والتطور دون أن تبلغ بها الحركة إلى ما هو راسخ ومستقر من ناحية التربية الروحية والفكرية.

ولكن دراسة محمد عبيدالله[1] لا تبتغي الوقوف عند المدلول أو المعنى الذي تقوله الرواية، وا إنما غايتها تأمل ملح واحد فيها يتمثل في سمتها الكبرى التي جعلتها تنتمي للرواية الجديدة مع واقعيتها الظاهرية وسردها المنظم البعيد عن أية فوضى بنائية، وتتمثل هذه السمة في التهكم والسخرية وما يتصل بها من ضروب وأنماط ضمنية غير صريحة، بمعنى أنها لا ترد في ظاهر السرد، وا إنما يتوصل إليها عبر عدد من الأشكال أو أنماط التعبير التي تدل على خبرة ومهارة في الاعتماد على بلاغة السخرية والتحكم بها، والحيلولة دون تغو ّلها على الإطار الجمالي في الرواية، ولذلك تظل سمة تشويقية وجذابة من ناحية التلقي، كما يشير إلى ما تشتمل عليه الشخصية

---

[1] عبيدالله ، بلاغة السرد محاورات مع السرد الحديث في فلسطين والأردن، ص47.

من مفارقات، وما ينطوي عليه واقعها من تضاد وتناقض هو الذي ينتج الصورة الكاريكاتورية لحركتها ونشاطها.

وبينت الدراسة السخرية في الرواية حيث تبدأ الرواية بوصف الشخصية "سعادة الأستاذ جمال بك رجل أعمال ناجح، وربّ أسرة سعيدة، وشخصية مرموقة في الأسواق التجارية والمالية والاقتصادية الأردنية، وهكذا يلقي على الشخصية ثلاث صفات أو ألقاب فخيمية توحي بالاحترام والمهابة، لكنها لا تلبث أن تصبح مبعثاً للسخرية حين يكمل السرد، ومع ذلك فقد بدأ يساوره في الفترة الأخيرة إحساس غريب بأنه تحول إلى زائدة دودية، يتمشى في حي التنابلة الهادىء وهذا يتعارض مع الصفات ذات الاحترام الظاهري (سعادة، الأستاذ، البيك).

وهكذا من خلال إحداث التعارض بين الصفة التبجيلية والصفة التحقيرية ينتقل من النقيض إلى النقيض، إذ كيف يكون البيك زائدة دودية ثم يرتفع منسوب السخرية عندما يكتشف الراوي مشكلة سعادة البيك وهي الحياة المستقرة وكيف تكون المشكلة حياة مستقرة ثم تزداد السخرية عندما نكتشف الفراغ المعنوي الذي يعيشه، فإذا الحياة المستقرة خالية وخاوية ليس فيها إلا المال دون أية علاقات أسرية أو إنسانية تخفف من وحدة الرجل الخمسيني، ومن إعطائه الشعور بالأمان وبالدور أو الوظيفة التي كان يقوم بها قبل خريف عمره وانسحاب دوره.

وكثيراً ما تختفي السخرية في تضاعف اللغة فتأتي متوارية متلصصة متخفية وراء جدّية ظاهرية، فالرزاز يتقن التظاهر بالجدية التي تختفي وراءها طبقات عميقة من السخرية ومن ذلك مثلاً ما يقع في باب المحاكاة الساخرة عبر اقتطاع جمل وعبارات قديمة أو حديثة من سياقها ووضعها في سياق جديد مختلف تماماً عن مناخها الأول، بل متعارض معه.

وتشير الدراسة إلى الإجراءات العشرة التي حددها جمال بيك لنفسه للتعامل مع عروسه أو زوجته الأولى، فهي نمط آخر يضاعف من السخرية؛ لأنها لم تنجح علاقة جمال بيك بزوجته الصغيرة، وا ٕنما فشل في قضاء ليلة واحدة معها، وعاد بها من باريس إلى عمان خائباً مهزوماً .

ويخلص محمد عبيدالله إلى أن هذه الرواية اشتملت على أنماط متعددة من السخرية تعتمد على اللغة والمحاكاة الساخرة، ورسم المواقف البطولية في غير سياقها وهي بذلك نموذج لبناء الرواية الساخرة التي تذكر بدينكيشوت يحارب طواحين الهواء بسيفه الخشبي للسخرية من الفرسان مدّعي البطولة، وهذه الرواية تفعل ذلك عبر السخرية من نموذج (جمال بيك) والطبيعة الطبقية التي يمثلها[1].

وأرى أن تناول محمد عبيدالله للسخرية في رواية " ليلة عسل" يتم وفق الرؤية التقليدية لمعنى السخرية والمحاكاة كما كانت عند أفلاطون لكنه وظفها في رواية الرزاز من حيث امتدادها وعناقها لتجارب عربية للرواية. ومن حيث طبيعة محتواها السردي، لكن الإطار النظري للمفارقة وفق الدراسات الغربية كان مغيباً وقد لا يعيه الباحث.

وفي الدراسة التي عمد فيها الرواشدة[2]إلى دراسة المفارقة من خلال تجاور المتنافرين، يرى أن هذه الظاهرة تتجلى في أعمال الرزاز ساطعة المحيا حين يسكن لديه الضد بجوار ضده، يعايشه ويصارعه ويصالحه وينفيه، ويرفضه ويقبله في الآن نفسه، وهذه الثنائية غير متأتية من وعي قاصد دائماً ، ولكنها تتأتى من حقيقة سيكولوجية تسم الناس عامة، إذ في العادة يذكر المرء وجهاً من وجوه الحياة، وسرعان ما تتداعى إلى ذهنه الصورة المضادة، فالشر يذكر الإنسان بالخير، والنار تشير على نحو مباشر إلى الجنة، وهكذا تكون الحياة الشيء ونقيضه يتجاوران ويتصارعان وقلما ينتصر أحدهما على الآخر ويمحوه.

وتناول الرواشدة تجاور المتنافرين من خلال زاويتين اثنيتين الأولى العنوان والثانية رواية (قبعتان ورأس واحد)، وفي مجال العنوان يرى الناقد أن عنوانات الرزاز توحي بالإحساس القائم لديه بوجود الصراع بين الأضداد، فيأتي عنوان عمله ممثلاً لما أراد أن يعبر عنه من تساكن المتناقضات. ففي رواية أحياء في البحر الميت لا يحتاج القارىء إلى جهد كبير لرصد التناقض بين كلمة (أحياء) و (الميت) وهي مفارقة لفظية يجتمع فيها النقيضان لفظياً ودلالياً ، فالبحر الميت لا حياة فيه، وحين يكون حقلاً

[1] عبيدالله، بلاغة السرد محاورات مع السرد الحديث في فلسطين والأردن، ص51.
[2] الرواشدة، منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، ص179.

صالحاً للحياة من خلال مؤنس الرزاز يصبح نموذجاً صارخاً على المفارقة القائمة على السخرية والهزء[1].

وفي (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) يرى أنها تشكل نموذجاً آخر أكثر تناقضاً ونفوراً؛ لأن المتاهة مؤشر على الضياع والعجز الإنساني عن تحقيق الذات، إنها تحقق النفي والغياب تحقيقاً تاماً خاصة إذا ارتبطت بكلمة الأعراب وما تحمله من دلالة سلبية على الجهل والتخلف، ثم إن هذه المتاهة في ناطحات السراب أي في الوهم والضلال فعنده كلمة ناطحات السراب صورة موازية ناطحات السحاب التي تذكر بالمدن الضخمة في البلدان الغربية وهذه كناية عن متاهة العرب في الواقع المعاصر.

ثم يستمر الرواشدة في رصد المفارقات ففي (الشظايا والفسيفساء) حيث تشكل الشظايا الدمار ولا تكون هذه الشظايا إلا على أنقاض شيء كان متماسكاً ومتسقاً. أما الفسيفساء فإنها تجمع الحالتين، الفاعلية، والفوضى وهي فاعلية ونظام لأنها ضرب من الفن الدقيق الذي يحتاج إلى مهارة في تشكيله ولكنها سرعان ما تتحول إلى عناصر متباعدة ومشظاه، فالعنصران متضادان من جانب ولكنهما متآلفان من جانب آخر لقيامهما على فكرة التشظي والتفريق والمكونات الصغيرة.

وفي عنوان رواية (جمعه القفاري/ مذكرات نكره) يتجاور عنصران متضادان أحدهما من حقل الزمان والآخر من حقل المكان، ومع ذلك فهما عنصران متعايشان في النص، فجمعة كلمة ذات دلالة زمنية، والقفار هي الأرض الخلاء لا ماء فيها ولا ناس، مما يجعل هذا الجزء من العنوان ذا ارتباط مكاني، والذي يزيد العنوان تناقضاً (مذكرات نكره) فالمذكرات ترتبط عادة بالمشاهير والفاعلين من الناس ولكن نقيض الكلمة يأتي مجاوراً لها (النكرة) وهي الشخصية التي لم تنل حظاً من الشهرة والأهمية، مما يجعلها نقيضاً لأصحاب المذكرات، ثم ماذا لو كشف العنوان كله بمفرداته المختلفة عن الهامشية والتواضع، فيوم الجمعة هو اليوم الذي اعتدنا على إخراجه من أيام الأسبوع، والقفار هي الأرض التي لا حياة فيها، والنكرة هي الشخصية التي لا دور لها، فالقاسم المشترك بين مفردات العنوان هو الهامشية وغياب الفاعلية ومحدودية الأداور.

---

[1] الرواشدة، منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، ص182.

ثم تتبدى المفارقة عند الرواشدة في رواية (زرقاء اليمامة وسلطان النوم) فميزة اليمامة في عينيها وبصرها، ولا فاعلية لها في غياب دور العينين وحين تنام يتعطل الدور، ولذا فإن سلطان النوم لن يكون ذا فاعلية في غياب تخليها عن عينيها لأن سلطان النوم الذي بدأ على صورة شخصية فانتازية في الرواية لن يقوم بدوره إن لم تتخلّ اليمامة عن بصرها، إذ لا بد لها أن تخلد إلى النوم لتكون ذات قيمة وسلطة؛ لأن النوم يعطل دور العينين وا إذا ما تعطل دور العينين يأتي دور سلطان النوم، وبهذا يتجاور في العنوان من خلال زرقاء اليمامة النقيضان، فالعينيان مناط الفاعلية، وهما الآن يتخليان عن دورهما ليكون لسلطان النوم دور الفاعلية.

وفي رواية (قبعتان ورأس واحد) لم يقف الرواشدة[1] على العنوان حسب بل تعداه إلى الشخصيات، أما على مستوى العنوان فإن المفارقة متأتية من العدد الذي بني عليه عنوان الرواية، فالمفردة الأولى هي قبعتان والمفردة الثانية رأس واحد، والرأس موطن القبعة، فيتصارع في هذا العنوان عنصران على موقع واحد، والواحد لا يحتمل الاثنين في آن واحد، فبحث عن وضع تتعاقب فيه القبعتان الدور وهما شخصيتا الأصلع والأعور اللذان يتصارعان بقطر عربي وصل بعض أبنائه إلى الحكم انقلاباً مسلحاً ولأن هذين الشخصين لا يملكان خطة واضحة، ولا مرجعيات لفعلهما يقعان في إشكالية المرحلة الثانية التي لم يفكرا بها من قبل الإقدام على القتل، وعندئذ يصبح الرأس الذي تتصارع عليه القبعتان معادلاً للسلطة التي تتصارع عليها الشخصيات ثم يتحصن في النهاية كل واحد خلف أيديولوجية كاذبة، الأصلع يمثل الرأسمالية والارستقراطية، والأعور يمثل العمال الكادحين ويتحدث باسمهم، فحال الصراع بينهما هو صراع القبعتين على رأس واحد، لكنه صراع لا يحسم لأن موت أحدهما هو موت للجميع، وكأن الرواية تشير إلى أبعد من هذا الصراع هو حال الانقلابين في العالم العربي الذين يدخلون بلدانهم كلها في إشكالية يصعب الخلاص منهم ومنها.

وأرى أن دراسة الرواشدة للمفارقة دراسة جادة وواعية للإطار النظري للمفارقة لأنه انطلق من أهمية المفارقة وقوتها من كونها عنصراً تكوينياً مهماً من عناصر الحياة والأدب وفق مقولة (صاموئيل هاينز) الذي يرى " أن تجاور المتنافرين جزء من

[1] الرواشدة، منازل الحكاية ، ص183.

بنية الوجود"[1]، وليس هذا حسب، بل عد المفارقة سمة لا تغيب عن ذهن الرزاز حين يصوغ أعماله الروائية، تقوده رؤيا قوامها أن التناقض والتضاد والمفارقة سمة تشمل كل شيء في الوجود وهذا بدوره يجعل الأدب صورة جدلية للواقع الذي لا تغيب عن أحداثه ومكوناته صفة التناقض والتضاد والسخرية بالإضافة إلى قدرته التأويلية على تفصيل المواطن التشكيلية في عناوين الرزاز وروايته قبعتان ورأس واحد حيث اعتبر أن التنافر والتضاد في العنوان ربما يمثل موقفاً ذهنياً يتفاعل داخل الروائي ويوجهه في اصطناع التجربة التي تحمل موقفه خاصة عندما اعتبر المفارقة سمة غالبة في أعمال الرزاز؛ لأنها تتأتى من حقيقة سيكولوجية لديه.

ولم تتوقف دراسة المفارقة على روايات الرزاز بل تجاوزتها إلى الأعمال القصصية فهذا إبراهيم خليل يرصد المفارقات الغريبة التي وردت في قصص مؤنس الرزاز القصيرة التي تتضمنها مجموعته القصصية النمرود الصادرة في بيروت1980.

وقد ظهرت المفارقة في دراسة إبراهيم خليل[2] ضمن مجموعة من العناوين العنوان الأول: غريب وعجيب –وقارىء هذه المجموعة يشدّه إليها ماضيها من مفارقات استخدمها الكاتب قاصداً إضفاء الغريب والعجيب على سرده القصصي، فالنمرود – وهو اسم البطل وعنوان إحدى القصص– يرفض مغادرة السجن بعد إتمام مدة محكوميته. وهذا يعد عند الناقد جزءاً من المفارقة التي تعرب في الظاهر عن أن السجين لا يريد مفارقة السجن، ولا يريد التخلي عن ماضيه الذي كتبه أشعاراً وكلمات فوق الجدران، وفي الوقت ذاته تعرب عن شيء آخر هو أن السجن الذي اخترع لمعاقبة المسيء في رأي القانون، لم ينجح في اقتلاع ذلك الماضي من نفس السجين، فهو يخرج منه أكثر إصراراً مما كان عليه الحال قبل الاعتقال.

لقد صورت المفارقة نمرود القصة في صورة البطل العنيد الذي لا يكتفي بتحدي السجن والسجان، ولكنه يريد أن يحمله معه مثلما يحمل الإنسان وشماً في ساعده كما أنه عنيد قاس لا ترف له عين، ولا يغمض له جفن، ولا تراق له دمعة. وهذه القصة تمجّد البطل الفردي، البطل المثالي، النمطي الذي لا تشوب بطولته

---

[1] ميويك، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ص51.

[2] خليل، من الاحتمال إلى الضرورة، دراسات في السرد الروائي والقصصي، ص202.

شائبة، من مظاهر الضعف أو النقص الإنساني، وهذا شيء يجعل السرد فيها غير قابل للتصديق؛ لأن فيها شيئاً غير طبيعي يشدّ القصة باتجاه السرد الغرائبي الذي لا يكتفي بمحاكاة الواقع، ويذكر الناقد أن المفارقة في بعض مدلولاتها لا تتعدى أن تكون انحرافاً بالنسق القصصي عن العرف العام والسائد في المسرود والمحكي.

والعنوان الثاني: التخلص من الهزلي: ويظهر هذا في قصة الرزاز "الفارس المدجن" حيث يتخيل الصبي الذي يرمز للإنسان العربي بطلاً قادماً من حيث لا يدري اسمه متعب القحطاني، يمتطي صهوة جواد أبيض يلاحق بسيفه الصارم فلول السيارات الفارهة المزدحمة في شوارع المدينة، وعندما لا يظفر بأعداء يجتث رقابهم ينهال بسيفه البتار على الأرصفة ولكن المفاجاة الكبر ى التي أذهلت الصبي ما اكتشفه في متعب القحطاني لا يرغب في الموت في ميادين القتال وا ٍنما يفضل الموت في أحد المواخير وبيوت الدعارة فهما على طرفي نقيض.

ويرى إبراهيم خليل أن هذه القصة على تضاد شمل الموقف فأحد الشخصين يمثل حلماً بالنسبة للآخر، والقحطاني يقوم بتحطيم الحلم على مسمع و مرأى من الصبي الذي يحاول بكل ما أوتي من قوة للحفاظ على الصورة التي رسمها للفارس المحلّص، بيد أّ إرادة القحطاني أقوى من جلّ الأحلام، فلا يجد الصبي والحال هذه مناصاً من التخلي عن حلمه هذا بقتله، وهكذا يستخدم بندقيته للمرة الأولى فيقتل بها متعب القحطاني مستسلماً لموجة من النحيب حادة.

فالمفارقة عند إبراهيم خليل تقوم على طبيعة ثنائية ، فهي تشير بموقف تهكمي ساخر، يبديه الرواي من متعب القحطاني، وهذا الموقف التهكمي يتضمن تضخيماً واضحاً لمأساة الصبي، وأن لا حلّ لهذه الثنائية إلا بالتخلص من الهزلي أو المأساوي، وكانت النتيجة التخلص الهزلي وارتفاع حدة المأساة.

والعنوان الثالث/ مفارقة العنوان[1] ويرى فيها الناقد أن عنوان القصة "الفارس المدجن" يحتوي في حدوده الدلالية على مفارقة تقوم على الجمع بين النقيضين: الفروسية والتدجين وهما متنافيان، وقد كشفت القصة عن خطورة الوهم بأن الفروسية يمكن الاحتفاظ بها مع التدجين وفي عنوان القصة الثالثة من مجموعة النمرود"من

[1] خليل، من الاحتمال إلى الضرورة ، ص207.

اعترافات موفق الحردان" فإن العنوان لا يخلو من مفارقة، فكيف يمكن أن يجمع الشخص نفسه بين التوفيق والحرد والإصلاح بعد ذلك، ولا تقف المفارقة عند العنوان حسب بل تجاوزته إلى المضمون ومع هذا فإن موفقاً الذي أرسل إلى السجن لسرقته بعض الملابس الصوفية يحاول أن يعمل مخبراً في الجانب المخصص من السجن للمعتقلين السياسيين، ليكتشف إبراهيم الذي كان يظنه معتقلاً سياسياً على خلفية انتمائه لحزب سياسي معارض، إنه لا يعدو أن يكونلصاً و أن اعتقاله تم بسبب تورطه في صفقة مشبوهة، وأن والده هو أحد كبار المقاولين في المدينة، وقد تم وضعه بين المعتلقين السياسيين حفاظاً على سمعة والده بالإضافة إلى تمتعه دون غيره من المعتقلين ببعض الامتيازات كالحصول على علب سجائر وملابس صوفية.

ويبين إبراهيم خليل أن الكاتب استخدم المفارقة عن طريق الجمع بين النقيضين أولاً، وعن طريق الحوادث التي كشفت التناقض العميق في شخصية إبراهيم الذي يظنه الآخرون مناضلاً مع أنه ترك النضال لأجل الفقراء منذ عدة سنوات، وتحول عن النضال ليكون مقاولاً وليسقط نهائياً بعد أن جرت في يديه الأوراق المالية بغزارة، واستمع بأذنيه رنين الفضة والذهب.

ولكن استغرب كيف أدرج إبراهيم خليل المفارقة التي تقوم باعتقادي على التحول إلى اعتبارها مفارقة عنوان فلماذا لا يعدها إبراهيم خليل مفارقة تحول حيث كانت القصة تدل على عمل إبراهيم الذي يظنه الآخرون مناضلاً وتحول ليكون مقاولاً ومن ثم سقط بسبب تعامله بالأوراق المالية.

ولم يقف إبراهيم خليل على هذا الحد بل يعطي المفارقة في هذه القصة عنواناً آخر وهو الماضي والمستقبل مفارقة أخرى، وفي هذا يرى إبراهيم خليل التضاد في الموقف هو الذي جعل المفارقة في القصة تتخذ شكلاً آخر، أقرب إلى تعدد الحلقات، فثمة مفارقة في الموقف من المعتقلين، وأخرى في الموقف من إبراهيم وثالثة في موقف الحردان وتقودنا سلسلة المفارقات إلى قصة بعنوان (أبو ريتشارد) الذي هو تحريف لفظي لاسم "أبو رشاد".

وخلاصة الموقف أن أبا رشاد له ابن أرسله للدراسة في أمريكا، وهو لا يفتأ يتخيله في قاعة المحاضرات في جامعة جورج واشنطن، أو في مختبر التشريح لكن

القصة سرعان ما تنعطف بحوادثها في مفارقة سردية ساخرة يقلب منها الكاتب الأجواء ويغير المكان حيث الفتى (رشاد) قد تغير اسمه إلى ريتشارد وهو يدخن لفافة من الحشيش ويحتشي النبيذ برفقة صبية أمريكية يحدثها عن أبيه المشلول.

والمفارقة عند إبراهيم خليل تتضح في الأب يعيش مستقبل ابنه، لكن الابن يلاحقه ماضي أبيه فيحرم الأب من الوقوف على حقائق الحال، وأن ابنه لا يدرس الطب، ولا يفحص المريضة مجرّدة من الثياب، ويحرم الابن أيضاً من الوقوف على حقيقة الحال، فليجأ إلى المخدرات، والخمر، والنساء في مسعى منه لاستعادة ذلك الماضي والعيش فيه.

وفي عنوان الحذاء المثقوب يرى الناقد أن التضاد في الظاهر يكشف عن أن الرزاز يرى في الآخرين وجهين لقطعة النقد الواحدة، فمن يعش المستقبل دونما حاضر أو ماضٍ كمن يعيش الماضي دونما مستقبل أو حاضر فالأمران سيان، وهذا المظهر الثنائي في القصة المعنونة (صورة النمرود الكبير في شبابه) وظفه الناقد على سبيل التناص مع عنوان رواية جيمس جويس (صورة الفنان شاباً) مع بعض الاختلافات في مدلولات العنوان ووقف الناقد عند مقولة الكاتب "تريد أن تجابه العالم وأنت لا تجرؤ على مغازلة حبيبة؟ فمن هنا بدأت المفارقة السردية والانحراف بالحدث من الزمن الحالي إلى الزمن السابق[1].

وأشار الناقد إلى تكرار محاولات الرزاز لتوظيف المفارقة في قصصه خاصة مجموعة النمرود التي لم تحظ بعناية الدارسين ووصف ما قدمه في باب المفارقة في قصص الرزاز "يكفي من القلادة ما يحيط بالعنق".

ولكنني أرى أن هذه الدراسة وصفية في مجملها الهدف منها إلقاء الضوء على الفن القصصي أسوة بالفن الروائي ولكن دون الاعتماد على منهجية واضحة في دراسة المفارقة، لذلك غيبت المصطلحات المتعارف عليها في دراسة المفارقة وهذا يوحي بعدم الإطلاع على المرجعيات الفكرية التي نظرت للمفارقة لذلك جاءت هذه الدراسة في معظمها التقاط لمواطن المفارقة كما فهمها الناقد، لذلك وسمها بمفاهيم بعيدة عن المفارقة وحيثياتها.

---

[1] خليل، من الاحتمال إلى الضرورة، ص209.

5:3 السرد العجائبي والغرائبي

تتسع الرؤية في كثير من الأعمال الروائية الأردنية، ويصبح التعبير عنها في قالب واقعي يسمح بهامش من الغرابة قتلاً لطاقات المبدع من جهة وتقييداً لرؤيته وأدواته الفنية من جهة ثانية، وكبحاً لجماح خياله من جهة ثالثة، لذا فقد بلور الروائي الأردني شأنه في ذلك شأن الكثير من أدباء المعمورة نوعاً من السرد للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحو ّلاً في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، ومع الذات الخفية ومع المجتمع، وهذا السرد يوظف العجائبي والغرائبي الذي يخترق حدود الطبيعة ويهمش قوانينها، ويخضع منطقنا وإدراكنا لقوانين عالمه وقد ذكر سمير قطامي في كتابه الحركة الأدبية في الأردن " أن الروايات العجائبية بدأت في الظهور في الأردن منذ الخمسينات من القرن الماضي فقد ألف عيسى الناعوري روايته (مارس يحرق معد ّاته) وهي رواية أسطورية اتخذ فيها الكاتب من البيئة الرومانية في العصور الغابرة ميداناً لأحداث قصته"[1].

ومنذ السبعيات أصبح هذا النفس العجائبي والغرائبي ذا حضور في الأعمال الروائية الأردنية ومنها أعمال الرزاز لأن الروائي نفسه سعى بجهود دؤوبة للبحث عن تشكيلات تنهض بعبء رؤيته للعالم وهذه الجهود تمثلت في اصطناعه أساليب تحاول أن تعب ّر عن رؤيته من مثل الرواية النفسية والوجودية وأدب اللامعقول ومسر ّح العبث والإفادة من الأشكال السردية التراثية، لذلك التقت في تجربته معرفة معاصرة حديثة تدمج الذات بالآخر وتحاول أن تصهرها في بنية سردية قابلة للتطور في كل عمل جديد بغية التعبير عن رؤية معينة يريدها الروائي.

ويجتهد محمد القواسمة[2] في جعل الواقع المتخيل في رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) معادلاً للواقع الموضوعي الذي يحياه ويراه واقعاً ويرى أن هذه الرواية تتجه في تصوير الشخصيات في اتجاهين واضحين: اتجاه واقعي يجسدها كما عاشت أو تعيش في الواقع. واتجاه آخر أطلق عليه الغرائبي الذي يجسد الشخصيات

---

[1] قطامي، سمير، (1989)، الحركة الأدبية في الأردن (1948-1967)، ط1، وزارة الثقافة، عمان، ص175.

[2] القواسمة، الخطاب الروائي في الأردن، ص54.

كمخلوقات خيالية تحمل طاقات دلالية ودلل على هذين الاتجاهين في اختيار شخصية زرقاء اليمامة وهي شخصية غرائبية، وشخصية أبي علي وهي شخصية واقعية، وعند مشهد اللقاء بينهما يبين الباحث ومن خلال التطبيق أن زرقاء اليمامة تظهر كإنسانة عادية تعيش الحياة كأي إنسان آخر تخرج إلى الشارع، وتهبط بسيارة إلى وسط المدينة، وهذا يعني تحولها إلى شخصية واقعية كشخصية أبي علي، ولم يقف الباحث عند هذا بل أشار إلى تحول هاتين الشخصيتين إلى شخصيتين غرائبيتين تحملان دلالات رمزية"شخصية زرقاء اليمامة التي تتفجر غيرة على قومها وتر ى الخطر قبل اندلاعه، فتحذر منه ولا مجيب، وشخصية أبي علي وهو شخصية المعرفة التي تتضاءل أمام ما يحيط بها من بنايات تمثل الثروة والسلطة، ثم يمتزج الواقعي بالغرائبي في تصوير شخصية المؤلف نفسه، فهي تظهر متعينة بواقعيتها تحت اسم (الروائي ميم) ومتجسدة في غرائبيتها تحت اسم سليمان التوحيدي.

فالقواسمة يريد أن يقول كانت غرائبية متن رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) وواقعيته ممتزجتين معاً، يقابلهما غرائبية المبنى وواقعيته ممتزجتين أيضاً لأن في المتن يتجلى المبنى، وفي المبنى يستوي المتن، والرواية لا يؤطرها مكان محدد المعالم، فهو عالم خيالي يتسع لشخصيات وأحداث عديدة، وليس لهذا العالم تاريخ داخلي بل له تاريخ خارجي يشير إليه زمن الكتابة من ناحية، وا إشارات هامشية تظهر في الحوار وأطراف السرد، ودراسة الباحث لهذه الرواية وفق الغرائبية والواقع تؤكد الروافد التي اعتمدها في دراسته دون الإشارة إليها من مثل المدرسة العبثية والوجودية وظهر ذلك من خلال تعليقه على الرواية فهي تطرح أيديو لوجيتها بعبثية أقرب إلى عبثية كامو في روايته (الغريب) وبغرائبية واقعية تقترب من غرائبية كافكا في قصته (المسخ) فإنها ترسم عالمها، وتجسده تحت اسم مستعار هو عالم الضاد أو عالم شبه مدينة الضاد[1].

وفي قراءات نصية في روايات أردنية لـ (طراد الكبيسي) الموسومة بـ (ثلاث روايات والحكاية واحدة!" يتناول الكبيسي رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) و (عصابة الوردة الدامية) و(حين تستيقظ الأحلام) يعزو الكبيسي أهمية هذه الروايات إلى مقدرة الروائي على نقل القارىء إلى عالم متخيل من خلال تحويل تخيلات الطفولة

[1] القواسمة، الخطاب الروائي في الأردن، ص55.

مثلاً إلى أساطير وا ٕعادة إنتاج الأساطير القديمة في التراث، وا ٕثارة الغربة، والغرابة عبر عوالم ذات إمكانيات خارقية من بشر إلى مكان، حيث أجواء السحر والخيال والخوارق فهي عنده روايات تجمع بين ما هو رمزي وأسطوري وغامض وغريب أي ما هو غير عادي وخارقي، وما يجمع بينهما أنها رغم أن شخصياتها في معظمها من نوع الشخصيات التي تمتلك قدرات خارقة أو غريبة الأطوار إلا أنها في داخلها جميعاً محبطة بتجاربها الفاشلة وأحلامها الضائعة حتى إنها تكاد تكون ميتة ولا يعوزها إلا الدفن، ومن عجائبية شخصياتها أنها شخصيات تعاني من كوابيس يقظتها ومنامها، وكأن الروائي يريد أن يقول إن الحياة ليست سوى كابوس فظيع وحلم أو أمنية كل واحد الخروج منه، ولا خروج إلا بالموت فهي شخصيات فاقدة للدهشة، تعيش حياة مملة ولا تنتظر معجزات ولا أشياء جميلة ولا مدهشة، ثم يضيف الباحث أن هذه الروايات " تشترك في استخدام أسلوب التداعي عبر تيار الوعي واللاوعي معاً، بمعنى أن التخييل هو الذي يتحكم بالسرد ويوجهه حتى إن التكرار الذي نجده داخل الرواية الواحدة أو عبر الروايات الثلاث، يصبح جزءاً من بنية الرواية، أي ما يسمى سمة الدائرية، بمعنى أن الرواية الواحدة وحدها دائرة وحين تلتقي في القاسم المشترك مع الروايات الأخرى، تشكل ثلاث دوائر أو حلقات مترابطة وهذا يعني أن الروايات الثلاث هي عبارة عن تواصل سردي على نحو ما نجد في ألف ليلة وليلة"[1]

ودراسة الكبسي للعجائبية والغرائبية في روايات الرزاز الثلاث تؤكد إفادته الكبيرة من معطيات علم النفس التحليلي ونتائجه الطبية والنفسية والعقلية التي قامت أساساً على دراسة الهلوسات والهذيان والأحلام وأمراض الغرابة، ثم يعزز موقفه من العجائبية على اعتبار أنها من الخارقية أي أن لكل شخص قدرة خارقية خاصة وهذا يقال في الفانتازيا البالغة الخيال ، الخارقة الروعة غير العادية، وفي عالم الضاد وشبه مدينة الضاد يكون الأشخاص في العادي والمألوف جميعاً يتمتعون بقدرات خارقة، وفي عداد غريبي الأطوار ممن هربوا من عوالمهم الأصلية، أو أبعدوا إبعاداً ونفياً لعدم قدرتهم على التكيف، وأما غير العادي غير المألوف في عالم الضاد فهو أن يكون الإنسان غير خارق القدرات أي شاذاً عن القاعدة، أي يكون عادياً كما في العوالم الأخرى،

[1] الكبيسي، قراءات نصية في روايات أردنية، ص104.

وحديثه عن العجائبية جاء بصورة عامة من خلال وصفه للرواية العربية عندما اتجهت نحو اللامـألوف والغرائبيـة بصورة ليست بعيدة عن أزمـات العصر الماديـة والروحيـة ولكنهـا تركـز علـى الخارقيـة التـي بـدت سـمة واضـحة فـي الروايـة الأردنيـة ولا يمكـن تحقيقها دون قوة في الخيال وقدرة في التخييل كبيرة، لأن التخييل في الأدب شرط لازم فلا أدب بدون تخييل حتى أن الباحث يكاد ينتهي إلى أن " التخييل في الرواية الأدبية ناشط يصل حد الخارقية"[1].

ولعل أبـرز الدراسـات الجـادّة حـول موضـوع العجـائبي والغرائبـي دراسـة سـناء شعلان الموسومة بـ (السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن (1970–2002) وجدية هذه الدراسة كما أرى تكمن في مخالفتها للكثير ممن خلطوا بـين الغريـب والعجيـب حيـث جعلـت منهمـا أسـلوبين مختلفـين اسـتناداً إلـى مقولـة تودوروف[2] حول مسافة التردد التي يبديها القارىء إزاء تصديق الحدث، فكلما طـال التردد اقترب السارد بنا من العجيب، وكلما قل التردد اقترب بنا من الغريب والأهم من ذلك أنها كانت تقف من العجيب أو الغريب موقفاً جديداً فما يمكن أن يعد عجيباً في ثقافة معينة قد لا يكون كذلك في ثقافة أخرى، وما هو عجيب في عصر من العصور، قد لا يكون عجيباً في عصر آخر.

ومن اللافت أن سناء شعلان تمتعت بمقدرة نقدية طيبة عندما وقفت عند رواية (متاهـة الأعـراب فـي ناطحـات السـراب) وحاولـت أن توضـح أثـر العجـائبي فـي بنـاء الروايـة الفنـي ولا سـيما الحبكـة وقالـت :" إن البنيـة السـردية العجائبيـة فـي هـذه الروايـة تتعالق مع مستويات سردية أخرى، وتدخل في علاقات مع الموروث الديني والأسطوري واللغوي الذي يمنح الرواية جوّاً من الصدق والواقعية ويؤول بها إلى التشظي والتبعثر فـي قوالـب الحـدث العجـائبي الـذي يبنـى ضـمن انحرافـات فـي مجـرى السـرد سـببها الانتقالات المتعددة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقل، وأما الحبكة في الرواية فهـي حبكـة مفككـة غيـر متماسـكة تقـوم علـى عنصـر الغمـوض الـذي يلـف كثيـراً مـن

[1] الكبيسي، قراءات نصية في روايات أردنية، ص9

[2] تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص13.

الأحداث، مثل: اختفاء الوالد ونهاية أم سليمان واستجواب حسنين في المؤسسة العربية وشخصية آدم الحسنين"[1].

وتلفت شعلان الانتباه إلى أن العجائبية ليست رؤيا وموقفاً حسب، وإنما منحت النص بعداً جمالياً فامتزج الجانب الموضوعي بالجانب الفني، وتعلق على ذلك بقولها إن من يقرأ هذا العمل الضخم قراءة متعمقة، يتاح له أن يدرك أي أدوات سحرية وأي فضاءات واسعة أضفى السرد العجائبي على العمل، فالبطل الشبح المسكون بحسن الثاني أتاح لنا أن نتلمّس الشخصية العربية المنفصمة، أي الفرد العربي أو الآخر الذي يعيش بداخله أو الذي يريد أن يكونه. فالمؤلف وضعنا أمام الفرد العربي الذي يعيش العصابية نتيجة النكسة وموت المواجهة، " أما المتاهة التي نحتها مؤنس في روايته فهي نموذج العالم الذي تسكنه حيوانات شبحية أو شبه حقيقية منفلتة من الماضي الغابر وتائهة في الحاضر، عالم اختلط فيه الواقع والمتخيل"[2] ولكنه ظل رغم هذا التداخل الأسطوري رمزاً لمتاهة كبرى اسمها الوطن العربي "متاهة التناقضات السياسية والاجتماعية، المتاهة التي يضيع فيها لا الضحايا وحدهم وإنما الجزارون أيضاً: الجنرالات والضباط وكذلك المثقفون والمناضلون والمفكرون"[3] والعربي في هذه المتاهة لا يعدو أن يكون في العادة أكثر من أعرابي سلبي يطارد السراب.

والذي يعطي الرواية بعداً مميزاً وغريباً عند شعلان هو الربط بين الواقع والخيال وهذا الربط العجيب يظهر منذ العنوان فالأعراب يتيهون في السراب، مع أن الأعراب كائنات ذات وجود محسوس بينما السراب هو الوهم واللاملموس، فكيف يقبل المنطق أن يضيع المحسوس في غير المحسوس؟ وقد تصبح للحقيقة وجوه أخرى عندما تطوّع على يديّ مؤنس في متاهته ويمزج المستحيل بالواقعي وهنا تقول هذه المفارقة الساخرة في الحكاية العجيبة وهذه المفارقة تتسرب ابتداءً إلى حسنين الذي يؤمن بالتفكير

---

[1] شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن (1970–2002)، ص45.

[2] الكبيسي، شعرية الرواية/متاهة الأعراب أعمدة الغبار، الموت الجميل، أنموذجاً، ص15.

[3] وازن، متاهة مؤنس الرزاز.

العلمي ويحاضر في موضوع التكنو إلكترونيك بينما في الوقت نفسه يؤمن بالخرافات والشعو ّذات والقوى اللامرئية"[1].

وتكمل شعلان بحثها في الرواية العجائبية (حين تستيقظ الأحلام) ولأجل أن تدخل عالم هذه الرواية عليك أن تخلع عالمك وقوانينه على أعتاب هذه الرواية، وتدخل إليها مسلماً بقوانين العالم الذي ترسمه هذه الرواية وهي قوانين فانتازية[2] تتجاوز الواقع بلا تحرج أو حذف وتقيم بدلاً منه قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، ومختار هو بطل هذا العالم وهو شخصية غريبة تملك بضع قدرات خارقة وكمشة عادات غير مألوفة، وعلى رأس تلك القدرات الخارقة قدرته على قراءة أفكار وهواجس من أمامه إلى جانب قدرته على التنبؤ بالمستقبل، وأضافت شعلان أن الروائي استطاع من خلال بنية السرد العجائبي أن يشير بأصابع الاتهام إلى ذلك العالم الذي نعيشه بما فيه من متناقضات ورعب وخوف يحطم الإنسان ويستلب وجوده ويفرقه في عالم التيه والحيرة، كما استطاع أن ينزع القناع البراق عن تلك الوجوه المشو ّهة التي تغير هويتها في كل لحظة، وتستمر شعلان في تصورها العجائبي لرواية سلطان النوم وزرقاء اليمامة عندما جعل الرزاز شخصيات وأماكن عالمه العجائبي رموزاً واضحة في إزاء عالمنا الحقيقي، وقد أخذت شعلان بمقولة طراد الكبيسي عن هذه الرواية بأنها سياحة في عالم النوم الذي يديره سلطان النوم وهو عالم لا حدود ولا سدود ولا حواجز ولا متاريس فيه. بل يتداخل فيه الليل في النهار والحلم في الواقع والذاكرة والعقل.

وشعلان في دراستها تلتقي مع الدراسات السابقة من حيث إن السرد العجائبي يمتد في الأدب الأردني من الموروث الحكائي والأسطوري والديني والفكري والثقافي الإنساني والعربي، وأن هذا السرد العجائبي مثقل بالرموز والدلالات والإحالات، كما أنه قد يسلك أطول الطرق وأبعدها للتلويح بأهدافه ومغازية على عكس الغرائبي الذي يكاد يكون واضحاً في أهدافه ومراميه، لكنها كانت أكثر دقة عندما وضعت الحدود الفاصلة بين السرد الغرائبي والعجائبي واعتبرت السرد الغرائبي هو البوابة الأولى للسرد

---

[1] وازن، متاهة مؤنس الرزاز، ص130.

[2] وازن، متاهة مؤنس الرزاز، ص148.

العجائبي؛ لأن تجاوز قوانين الطبيعة والخروج عن إسارها بالضرورة يحتاج إلى قدرة على التقاط الشاذ والغريب وصولاً إلى إنتاج المستحيل، ويحمد للباحثة وقوفها عند المفاصل الدقيقة لمفاهيم العجائبية والغرائبية واستلهام هذه المفاهيم عند الدراسة والتطبيق وفقاً للمرجعيات الفكرية العربية والأجنبية التي احتوتها الدراسة.

ويضيف (رامي أبو شهاب)ُعداً ورافداً جديداً للعجائبية وهو التشظي ويقول "إذا كان التشظي أحد مفردات العجائبي، فإن التحول مفردة أخرى ظاهرة بقوة ضمن المحفل العجائبي، وهي ذات ارتباط طبيعي بمفردة التشظي، فالتشظي هو صورة من صور التحول الذي أصاب الشخصية، وهو شكل من أشكال خرق الشخصية التقليدية"[1]، وذكر أبو شهاب أن هذا التحول من القدرة إلى عدم القدرة متحقق في رواية الرزاز (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) إذ إن بعض الشخصيات التي كانت تتمتع بالقدرات الخارقة تتحول إلى شخصيات فاقدة لها (فعلاء الدين) فقد جاذبيته إثر طلبه من مارد المصباح.

إن أهمية دراسة (أبو شهاب) تنبع من خلال اعتمادها على الشخصية الرمزية العجائبية، واعتمد في بيان ذلك على المنهج الوصفي وابتعد عن إصدار أحكام القيمة؛ لذلك التقى مع الدراسات السابقة من حيث المفهوم العام للشخصية العجائبية التي تستمد قدرتها من الموروث العربي والغربي بالإضافة إلى تجاوز الواقع وامتلاك القدرات الخارقة، لذلك عدّ الشخصيات بتشظيها وتحولها صورة من صور الخروج عن المألوف الذي ميز الشخصية التقليدية المتسمة بالصيغة الواقعية، مراعياً شعور القارىء بالتردد الذي عدّه تودوروف أحد شروط العجائبي.

6:3 التناص

إن مفهوم التناص يقوم على التعالق أي الدخول في علاقة بين نص أدبي ونصوص أخرى مختلفة، ومن الدراسات التي وجدت في روايات الرزاز مجالاً فسيحاً لدراسة لعبة التناص دراسة بنائية عميقة دراسة إبراهيم الشعافين[2] حيث يرى السعافين

[1] أبو شهاب، بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردنية ، ص(55،64).

[2] السعافين، الرواية في الأردن، ص285.

في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) أن الرزاز يتابع في هذه الرواية أسلوبه التجريبي، ويعتمد اعتماداً أساسياً أسلوب الرواية النفسية على نحو ما جاء عند جويس وفوكنر، مثلما يفيد من تيارات التجريب المختلفة في الرواية العربية والعالمية، كما وأشار إلى اعتماد الرواية على تيار الوعي والأحلام والكوابيس والهذيان والهلوسة وشطح المتصوفة. وهذه الإفادة أدت إلى صعوبة في استقصاء فكرة دقيقة أو وجهة نظر واحدة يؤدي إليها حدث ينمو من خلال شخصيات معينة إلى غايته.

ودراسة السعافين للتناص في هذه الرواية لم تكن كما وصفها الناقد بأنها دراسة بنائية عميقة بل هي دراسة تصنيفية في معظمها تقوم على ذكر المواطن التي أفاد فيها الروائي من لغة التراث، والقرآن والنثر القديم والتصوف والشعر والثقافة الأجنبية والمناقشات السياسية والاجتماعية والتاريخية والفكرية التي بدت عند الروائي كالمقالات التي تجعل صوته عالياً في بعض أجزاء الرواية والأساليب اللغوية المختلفة من مثل لغة الحكاية والسير الشعبية وألف ليلة وليلة، والناقد على ما يبدو لي من دراسته أنه نظر إلى التناص من المفهوم القديم الذي يرى فيه "معنى التضمين: أي الأخذ من النصوص الأخرى المختلفة التي تدخل في ثقافة الأديب الدينية أو الأدبية أو التاريخية أو الفلسفية أو الأسطورية التي يضمنها نصه الأدبي دون الإشارة إلى مصادرها لذلك لم يلتفت إلى أي وظيفة يمكن أن يؤديها التناص من مثل الامتصاص أو التحويل أو التكثيف أو حتى الهدف من هذا التناص.

ويكرر السعافين المقولة نفسها في محاولات التجريب باتجاه الإفادة من المنجزات التقنية في الرواية الغربية، لكنه يدعو إلى النظر في هذه المحاولات الغربية بحذر شديد لأن تلك المنجزات الغربية ليست عناصر شكلية أو خارجية وإنما هي ملمح من ملامح التطورات الحضارية الغربية سياسياً واقتصادياً واجتماعياً تعكس حركة الفكر والفلسفة في الغرب، ومن مقولة أن الرواية شكل غير منجز أي لم تستقر تقاليدها حتى الآن، فإنه لا يمكن فرض شكل ثابت ولكل رواية شكلها الخاص، ويمكن أن تتناص مع أعمال عربية أو غربية لا سيما أن حركة التأثر والتأثير في عصرنا هذا أنشط ما تكون[1].

[1] السعافين، الشكل في الرواية العربية، ص104.

ويركز السعافين على مسألة التأثر والتأثير أثناء التناص وغابت عنه إشكالية الإنتاجية الذهنية التي تتبلور في عمل النص وهو نص منتج بمعنى أن النص يتشكل من خلال عملية إنتاج من نصوص مختلفة.

وأما الدراسة التي سعت إلى الكشف عن أشكال التناص ووظائفه في أبرز أعمال الرزاز الروائية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) فهي دراسة محمد الشوابكة، غير أن هذه الدراسة للراوية لم تُعن بالخوض في دراسة التناص مصطلحاً نظرياً وإنما اكتفت بفهم هذا المصطلح على أنه امتصاص نص لنصوص أخرى قديمة أو معاصرة ائتلافاً أو اختلافاً، أو علامة حوارية لنص بنصوص أخرى على مستوى التشكيل أو المضمون، بيد أن هذه الدراسة أشارت في ثناياها إلى بعض هذه المفاهيم بما يخدم أغراضها التي تقع ضمن إطارين: الأول: التناص القرآني، ويشمل تمثل نص المتاهة لقصة أهل الكهف، وقصة يوسف، وقصة موسى، والعبد الصالح، والثاني: التناص البنائي (أو تداخل الأجناس) وتناول في هذا الجانب السيرة الشعبية، الليالي العربية، والإشارات النقدية (رواية النص).

وهذه الدراسة لم تكتف في حوارها مع النصوص الأخرى بامتصاص الأبنية السردية والخطابات اللغوية المختلفة، وإنما امتصت كثيراً من الأفكار وأفادت من العلوم الاجتماعية، وأحالت إلى كثير من الأعمال الأدبية بطريقة صريحة مرة وضمنية مرة أخرى (البعث، اللاشعور الجمعي، عقدة أوديب، والازدواجية الهامشية وشخصية الانتهازي وغيرها"

وأهم ما في هذه الدراسة أنها ناقشت التناص القرآني والبنائي في متاهة الأعراب من خلال قراءة نصية تربط النص بمكوناته الحضارية والاجتماعية، وأثبتت أن الرواية قادرة على امتصاص الأنساق الميثولوجية والدينية وبرهنت على براعة كاتبها في تطويع بعض أشكال التعبير التقليدية للترجمة عن الهم العام والتجربة الجماعية، وبالقدر الذي استطاعت فيه الرواية تجاوز الحدود المعروفة في السرد الروائي الواقعي إلى إيجاد حقول جديدة للتعبير، فإنها استطاعت إنعاش مخيّلة القارئ وتنشيط ذاكرته بالاتكاء على نصوص وأبنية تراثية دالة تجاوزت زمنها، واستحالت جزءاً من الراهن، وزيادة على ذلك فإن استلهام القصة القرآنية وأشكال الحكاية الشعبية وظف بنجاح

للإفصاح عن رؤية الكاتب إذ تطاع استيحاء ما فيها من رموز ودلالات كو ّ نت لديه أطراً مرجعية أقام عليها معمارة الفني، وأشار الشوابكة إلى استلهام أشكال السرد التقليدي بالإضافة إلى تقنيات السرد الحديثة أي جاء النمطان متجاورين، ليشير ا إلى أن هذا التجاور يرفد فكرة جدلية الماضي والحاضر، والأنا والآخر، والتراث والمعاصرة، وأن القارئ كثيراً ما يواجه بقلب الدلالة بين النص المهاجر والرواية ومع ذلك فإن بإمكانه أن ينتهي إلى أن استثمار الموروث سلباً أو إيجاباً وتحميله هماً معاصراً، يعد تجربة ناجحة في تعميق صلة الرحم بين الأصالة والمعاصرة شكلاً ومضموناً[1].

وأرى أن الشوابكة اختار هذه الرواية بالذات لأنها مكتنزة بأنواع مختلفة من التناص وأفادت من النصوص القديمة والمعاصرة على أكثر من مستوى على مستوى الأفكار والشخصيات والأعمال الأدبية وأدبيات علم النفس والاجتماع، وعبرت عن أفكارها بالمباشرة واستخدام النبرة الخطابية تارة والاقتباس تارة أخرى، الأمر الذي حقق الوعي بالخاصية التصحيفية لدى جوليا كريستيفا التي تقوم على أن التناص امتصاص للمعاني يتم تقديمها من جهة أخرى[2] وليس عملية تحدد النسخ والسلخ آلية لذلك التناول، وقد أعان ذلك على الفهم الذي يقيم التناص على إنتاجية تتطلب تعميق النظر في بعض علاقات التناص أي القلب والتحويل والوصول إلى تأويلات تتمحور حول تلك العلاقات، وتصل إلى مدلولاتها الباطنة وهذا ما فعله الشوابكة مع نص المتاهة محققاً الهدف الأسمى للتناص وهو مناقضة الدلالات أو تعضيدها.

ولعل دراسة رفقة دودين من أوسع الدراسات التي اهتمت بموضوع التناص وتناولته الباحثة تحت مسمى توظيف الموروث رغم أنها لم تضع الحدود الفاصلة بين التناص وتوظيف الموروث.

وقد درست دودين العلاقات التناصية بين الروايات الأردنية والموروث الديني العربي الإسلامي ممثلاً بالقرآن الكريم والموروث الصوفي،والموروث الديني التاريخي السامي الذي شكل مجالاً خصباً لتعالقات نصيّة أفرزت دلالات متعددة الصياغة

---

[1] الشوابكة، محمد (1995) توظيف التناص في (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) لمؤنس الرزاز، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد العاشر، العدد الثاني، ص13.

[2] كريستيفا، علم النص، ص78.

وفتحت أبواب التأويل والتأمل والتجريب والتفتت للبنيات النصية الدينية الصغرى التي تحيل إلى خطاب ديني عام، ثم عالجت توظيف الموروث الأدبي والشعري والثقافي في النصوص الأدبية مبينة أوجه إفادة الرواية من حمولات هذا الموروث الحكائية والسردية والانفعالية والملحمية في سبيل التأسيس لسردية روائية عربية تفيد من معطيات الحضارة النقدية والمعرفية عامة وتفيد من موروثها المؤسس على تراكم كمي ونوعي من الشعر والنثر والسير الشعبية، ووظفت الموروث الفكري ببعديه السياسي والاجتماعي الذي شكل فيه الموروث متفاعلاً نصياً أمد الدراسة بالكثير من الأصوات الحوارية والبنى النصية الموروثة التي وظفت في سياقات روائية ناقدة سياسياً واجتماعياً وضمن مقولة إمكانية أن تحتوي الرواية فكراً فلسفياً وعقلياً مؤدلجاً منطلقاً من منظومة قيمية متوازنة شكل فيها اللاشعور الجمعي نمطاً نفسياً من خلال مفهومات مدرسة التحليل النفسي اليونغي.

واعتمدت دودين في دراستها لهذا الموروث على المنهج التكاملي حيث بدت وصفية منظرة عندما تناولت المصطلح النقدي لغة واصطلاحاً ثم انحازت إلى التطبيق واعتمدت المنهج التحليلي الذي يفيد من المنهج البنيوي التفكيكي أو التشريحي ومفردات الشكلانية النقدية ثم الإفادة من إمكانات منهج التحليل النفسي الاجتماعي[1].

و أعتقد أن دودين ركزت على رواية متاهة الأعراب أكثر من غيرها من الروايات التي تناولتها مثل مذكرات ديناصور، الشظايا والفسيفساء، وأحياء في البحر الميت، وذلك لأنها مليئة وزاخرة بالتناص أكثر من غيرها، ولم تقف دودين عند التقاط مواطن التعالق بين النصوص بل تعدتها إلى ضرورة وجود حوار في أي نص أو عمل ما، وهذه الرؤية عندها تشبه ما نجده عند كريستيفا التي تقول " إن اللفظ الأدبي ليس معنى ثابتاً بل هو تقاطع جملة من المجلات النصية إنه حوار مجموعة من الكتابات، الكاتب والمتلقي أو الشخصية مع السياق الثقافي الراهن أو السابق"[2].

وعند النظر بصورة عامة للتناص في قراءة طراد الكبيسي ومنى محيلان ونوال المساعدة، فإن التناول ينبيء عن غلبة حضور متواضع ظل مأسوراً بمسيرة التناص

---

[1] دودين، توظيف الموروث في الرواية الأردنية، ص45.

[2] سلام، سعيد (2010) التناص التراثي، عالم الكتب الحديث، اربد، ص125.

المباشر التي لا تتجاور إلقاء القبض على الآيات القرآنية والتقاط مواطن التناص الأخرى بصورة مباشرة على اعتبار أن استلهام النصوص التراثية والمعاصرة في الروايات التجريبية كان عنصراً أساسياً في بنية كثير من الأعمال، وتعزيز منابع اللغة، وا ٕضافة جديدة للتعبير عن حالة الوعي واللاوعي للشخصية، وقد تنوعت طرائق استلهام الكاتب للتراث لا لإعادة تدوينه ثانية، بل لإضاءة الشخصية، وتحليل أفكارها وبلورة رؤاها من خلال الواقع الراهن، وذلك لاستحضار الماضي وا ٕسقاطه تاريخياً ، وهو يتأمل حضارة مجتمعه في نصوصها القديمة، ليقدمها بمنظور حديث ينعش مخيلة القارئ تجسيداً لديمومة التعقيد والقهر والخداع، ثم إبراز ملامح البناء الجديد الذي تجسده الروايات بتصدع النص وتفككه عن طريق التداخلات والتقاطعات والإحالات والإسقاطات التي تتراسل البنى السردية فيما بينها في النهاية مشكلة نصاً جديداً تتفق ورؤية الكاتب اللايقينية[1] وهذه الدراسات الثلاث ركزت على استخدام مصطلح المصادر التراثية الثلاثة الديني والتاريخي والأدبي، وهذا التناول لا يخرج عن كونه عملية لا تستعصي على ذي حفظ للقرآن والتاريخ والشعر وهذه النظر ة لا تعمق الرؤية النقدية المرجوة من خلال التناص أي ما يشبه التحاور بين طرفين أو إمكانية الأخذ من الآخر والرد عليه، فهي في المحصلة رؤية قاصرة عن تحقيق المرامي الخارجية والداخلية للتناص، وانحصر الجهد فيها على استحضار النصوص المتعالقة وفي التقريب بين طرفي التعالق الذي لا يفضي إلى غير الاستظهار الجامع لعناصر الدلالات على سطح الدراسة، الأمر الذي يبقي القراءة محاطة بدائرة التواضع في بلوغ طرف العلامة الآخر (المدلول) فينعكس الأمر على الدراسة بحضورها في وضع يقصر عن بلوغ الغاية المرجوة من التناص، كما فعل غسان عبدالخالق في مقالته (مؤنس الرزاز من منظور خلدوني)[2]، في المتاهة، وهل مقولة العصبية لابن خلدون تعالت على كل التناصات حتى يجعلها خطاباً فكرياً ، مع أن مؤنس الرزاز لا يتردد في

---

[1] انظر المساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص17، وأنظر: محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية، ص194.

[2] عبدالخالق، غسان، (2003)، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات أحمد أبو مطر وآخرون، ، ط1، ص55.

الإفصاح عن المحركات الفكرية لعالمه الروائي ولا يتردد في اقتباس مقاطع فكرية مطولة لمفكرين محدثين، أو في المواءمة بين المقاطع الفكرية حتى حول متاهة الأعراب إلى مختبر فكري يمور بهذه المقولات الفكرية، ورغم إطالة عبدالخالق في الحديث عن استلهام العصبية الخلدونية إلا أنه بعيد كل البعد عن تناولها كمقالة تناصية مع رواية المتاهة، وماذا أفادت هذه المقولة؟ وهل وصلت إلى درجة الامتصاص أو الحوارية كمفهومات أساسية للتناص؟ أعتقد أنها لم تلامسه حتى من الإطار الخارجي وكأن غسان عبدالخالق لا يحيط بمعطيات التناص الجزئية والكلية، والى جانب ذلك يمكن أن نضع دراسة صفوان الشواورة[1] لـ" ظاهرة التناص في روايات مؤنس الرزاز" فهي دراسة تطبيقية لا تتعدى تحديد مواضع التناص في روايات مؤنس الرزاز وبدأت بالتناص الديني ثم التناص الأدبي ثم التناص الفكري والتناص التاريخي والأسطوري ومقدمة عن مفهوم التناص لغة واصطلاحاً وبدت الدراسة وكأنها نصوص منقولة من الروايات ومقابلتها مع الوقائع التاريخية والأسطورية والدينية والأدبية، وغفلت عن وظيفة التناص والهدف المرجو منه.

وفي خلاصة الحديث عن الدراسات التي تناولت موضوع التناص يبدو لي أنها انقسمت إلى قسمين: القسم الأول: تناول الموضوع بسطحية مباشرة تقوم على التقاطع أو التداخل فيما بين نص الكاتب والنصوص الأخرى، وكأنها عملية وصفية تحديدية لمواطن التناص دون الالتفات إلى مجموعة الوظائف التي يؤديها التناص من مثل الامتصاص والتحويل أو حتى الآليات التي تحقق هذه الوظائف مثل التكثيف والتمطيط بالإضافة إلى القصور عن بيان الأهداف المرجوة من التناص.

أما القسم الثاني فتناول الموضوع وفق منهجية علمية تعطي المفاهيم الخاصة للتناص وأنواعه الداخلية والخارجية والتناص الداخلي يعني التداخل فيما بين نص الكاتب ونصوصه هو الخاصة، والخارجي التقاطع فيما بين نص الكاتب ونصوص غيره عدا عن الوعي التام باتكاء التناص على الثقافة المعرفية التي تجعل من اللغة ومضامينها وسيلة توصيل وفق ما ذكره الرواشدة في كتابه (فضاءات الشعرية) " وهذا

---

[1] الشواورة، صفوان، (2008)، ظاهرة التناص في روايات مؤنس الرزاز، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة.

يعني أن التناص وسيلة تواصل وأن الإنسان بدونه يكون مرسلاً بدون متلق مستقبل مستوعب مدرك لمراميه"[1].

الخاتمة

سعت هذه الدراسة إلى قراءة تجربة الروائي الأردني مؤنس الرزاز في الدراسات النقدية، مقدمة صورة عن طبيعة تلك الدراسات، وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج نجملها بما يلي:

1. أثارت أعمال الرزاز الروائية الكثير من الجدل النقدي، الذي ظهرت آثارة في تعدد الدراسات النقدية التي تلقت أعماله الروائية، متنوعة في ذلك من حيث المنهج المتبع في دراسة الأعمال، ومن حيث عملية التقويم التي حظيت بها النصوص الروائية.
2. لم تعتمد بعض الدراسات النقدية على منهج نقدي معين في دراستها لأعمال الرزاز، مستبدلةً ذلك باللجوء إلى أدوات وأساليب إجرائية؛ لتحقيق نقد طبيعي غير ملتزم بمنهج معين مع الاستفادة في بعض الجوانب من منجزات علم اجتماع الأدب والبنيوية التكوينية، ومثال ذلك دراسة عبدالله رضوان (الشخصيات المثقفة في روايات مؤنس الرزاز).
3. اتكأت بعض الدراسات على تحليل المضامين الروائية، بالإضافة إلى الانفتاح على معطيات المناهج العلمية، والفلسفية والنفسية و التاريخية وفق ما تقتضيه طبيعة القراءة النقدية، ومثال ذلك دراسة عدنان الشريم عن (تمثيلات الأب في الرواية العربية المعاصرة)، وفيها تناول ملامح شخصية الأب في رواية (اعترافات كاتم صوت) للرزاز.
4. لجأت بعض النقاد والباحثين في دراساتهم إلى السير على نهج الدراسات السابقة التي درست أعمال الرزاز الروائية، وتحديداً عند تحليل الروايات من الجانب الفني، مما جعل البعض يسرف في الجانب التحليلي للروايات، ونجد

---

[1] الرواشدة، سامح، (1999)، فضاءات الشعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، اربد، ص78.

ذلك في دراسة العبادي (مضامين الرواية الأردنية (1967–1990))، حيث اعتمد فيها على دراسة عبدالله رضوان المعنوية بـ (أسئلة الرواية الأردنية)، وكذلك اعتمد العبادي على دراسة غسان عبدالخالق في كتابه (الزمان والمكان، النص).

5. اتسمت بعض الدراسات بالاختزال في تناولها لأعمال الرزاز ونلحظ ذلك في دراسة عبدالله رضوان (أسئلة الرواية الأردنية)، فمع تقدير الجهد المبذول فيها إلاّ أنها جاءت مختزلة ومن ينعم النظر فيها يجد أنها مجرد دراسات متفرقة أعدت في فترات متباعدة، وفي ذلك يقول إحسان عباس في تقديمه لهذه الدراسة: (إلا أن هذه المساهمة –يعني دراسة رضوان– بشكل عام لم تكن ضمن رؤية نقدية موضوعية شاملة، ونحن مجبرون على التعامل معها على أنها خطاب متكامل)[1].

6. تكاد بعض المقولات النقدية حول أعمال الرزاز الروائية أن تكون مجرد تكرار لما سبقها من دراسات نقدية، فالأزرعي مثلاً اعتمد في دراسته للقمع على مقولة الناقد فيصل دراج في معرض حديثه عن رواية مؤنس الرزاز (اعترافات كاتم صوت)، كما أن تناول سلطان القطيش للقمع والديمقراطية ما هو الا تكرار لما جاء في دراسة منى محيلان (التجريب في الرواية العربية الأردنية) وما قاله عبدالله رضوان وسليمان الأزرعي في دراستيهما عن أعمال الرزاز، ويتكرر مثل هذا عند شرحبيل المحاسنة الذي اتكأ في دراسته على سليمان الأزرعي وعبدالله رضوان،وهو ما نلمسه أيضاً في دراسة قتيبة الحباشنة (الغائب المحكي) التي كرّر فيها مقولات كل من عبدالله رضوان وغسان عبدالخالق ومنى محيلان فيما اوردوه عن موضوع القمع في روايات الرزاز، ويُحمد له في عمله التصنيفات التي وضعها للقمع.

7. اعتمدت بعض الدراسات على معطيات المدرسة التحليلية في علم النفس، ومثال ذلك دراسة غسان عبدالخالق (مؤنس الرزاز والوعي الجمعي في متاهة الأعراب)، ويؤكد الباحث في هذه الدراسة أن مقولة الوعي الجمعي تمثل

[1] رضوان، أسئلة الرواية الأردنية، ص317.

بالنسبة لمؤنس الرزاز دليلاً لفهم وتفسير واقعة تاريخية ثالثة ألا وهي (الانفصام) الحاد في شخصية الفرد العربي والمجتمع العربي إذا قارنّاهما بغيرهما في العالم بشكل عام.

8. اعتمد بعض الباحثين على المناهج النقدية الحديثة في دراستهم لأعمال الرزاز، ومن هذه المناهج (البنائية والسيميائية)، ومن ذلك دراسة رامي أبو شهاب (بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردنية 1967–2003)، إلاّ أن هذه المناهج لم تظهر بوضوح أثناء دراسة بعض الجوانب، من مثل دراسة (الشخصية) إذا اعتمد على الناحية الوصفية، مبتعداً نوعاً ما عن إصدار الأحكام المعيارية إلاّ ما جاء خادماً للجانب الوصفي فيها.

9. جاءت بعض الدراسات النقدية على شكل ملخص لبعض الدراسات ومن ذلك العرض الذي قدّمه إبراهيم أبو هشهش في (اعترافات كاتم صوت لمؤنس الرزاز في دراسة ألمانية)، وقد وجد الباحث أن هذه الدراسة تعبر عن اتجاه جديد في الدراسات الاستشراقية في ألمانيا يتمثل في الاهتمام بالأدب الحديث الذي لم يكن معروفاً في أقسام الدراسات العربية والإسلامية في الجامعات الألمانية بشكل عام.

وما يؤخذ على الباحث في هذه الدراسة عدم تتبعه لمواطن التدميرية البشرية التي جاءت في دراسته الألمانية.

10. يؤخذ على بعض الدراسات مع أهميتها وتقدير الجهد المبذول فيها، أنها لا تقدم منهجاً واضحاً ومتماسكاً، فجاءت الرؤية النقدية هلامية يصعب القبض عليها، ومثال ذلك دراسة إبراهيم السعافين (الرواية في الأردن)، وربما كان هنالك أسباب اضطرت الباحث إلى إغفال الجانب النقدي في دراسته تلك الأعمال، كأن يكون العمل محض تكليف من قبل بعض المؤسسات الثقافية والرسمية.

11. من الروايات التي حظيت باهتمام بالغ أثناء الدراسات رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، وظهر ذلك من خلال الدراسات المستقلة التي تناولت هذه الرواية، مثل دراسة محمد الشوابكة التناص في رواية (متاهة الأعراب في

ناطحات السراب)، ودراسة نجود الحوامدة (الخطاب الروائي في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) للروائي مؤنس الرزاز، بالإضافة إلى الدراسات الأخرى التي تناولت هذه الرواية مع أعمال روائية أخرى.

المراجع

إبراهيم، نبيلة (1986م) قص الحداثة، **مجلة فصول**، مجلد6، عدد4، ص15-28.

إبراهيم، نبيلة (1980م) **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، النادي الأدبي، الرياض.

إبراهيم، عبدالله، (2003)، **هاملت عربي، مؤنس الرزاز شهادات وحوارات ودراسات**، مركز الرأي، ، ط1.

الأزرعي، سليمان (2005م) **البحث عن وطن دراسة في رواية ما بعد حزيران**، ط1، أمانة عمان.

املودة، محمد (2009م) **تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، الرواية الليبية أنموذجاً ، دراسة في النقد الثقافي**، عالم الكتب الحديث، اربد.

إيكو (أمبرتو) (1998م) آليات الكتابة، ترجمة الحبيب السالمي، في **مجلة المقدمة** عدد7، يناير ، ص24-35.

باختين، ميخائيل (1987)**أشكال الزمان والمكان في الرواية**ترجمة محمد بر ّادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة.

بارت، رولان، (1993) **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ترجمة منذر عياش. ط1.

بارت، رولان (1986) **درس السيميولوجيا**، ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب.

البارد ي، محمد (1993م) **شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة**، الدار التونسية للنشر، تونس.

باشلار، غاستون (1984) **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

بحراوي، حسن (1990م) **بنية الشكل الروائي**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص113.

بدوي، مصطفى (1984) مشكلة الحداثة، **مجلة فصول**، مجلد4، عدد2، ص111-119.

بشندر، ديفيد (1996م) **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر**، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

البطاينة، جودي فارس (2005م) **شخصية الآخر في الرواية في الأردن**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان.

ينكراد، سعيد (2003) **سيمولوجية الشخصيات السردية**، ط1، مجدلاوي، عمان.

بورنوف، رولان (1991م) ريال **أوئيلييه، عالم الرواية**، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤوون الثقافية العامة، بغداد.

بياجيه، جان (1985) **البنيوية** ترجمة عارف منيمنة وآخرين، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط4.

التوحيدي، أبو حيان، ت(414هـ) (1973م) **الإشارات الإلهية**، تحقيق: داوود القاضي، ج1، دار الثقافة ، بيروت.

تودوروف، تزفتيان (1990) **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامه، الدار البيضاء، دار توبقال، ط2.

الجابري، محمد عابد (2002م)**المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2.

جريبة (الآن روب) (1985م) **لقطات**، ترجمة: عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

جمعة، حسين (2002م) **الصوت والصدى،سوانح في الرواية و الرواية في الأردن**، ج1، عمان، منشورات دار الينابيع للنشر والتوزيع، ، ط1.

الحباشنة، قتيبة (2008م) **الغائب المحكي، دراسة في أدب مؤنس الرزاز السياسي**، أمانة عمان الكبرى، ط1، ص131.

حداد، نبيل (1989م) الرواية الأردنية في الثمانينات، **مجلة أبحاث اليرموك**، المجلد 7، العدد2، ص223-239.

حداد، نبيل (1995م) أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الثاني، ص14-29.

حداد، نبيل (2003) **الرواية في الأردن فضاءات ومرتكزات**، منشورات وزارة الثقافة، الأردن.

حرب، علي (1996) **أوهام النخبة، أو نقد النخبة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

حماد، حسن (1995م)**الاغتراب عند إيريك فروم**، ط1، المؤسسة الجامعية، بيروت.

الحوامدة، نجود (2009) **الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب للروائي مؤنس الرزاز**، وزارة الثقافة، ط1.

الخر ّاط، إدوار (1997م) **مراودة المستحيل**، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.

خشاب، وليد (1993) عندما تلجأ الرواية للمسرحية، **مجلة فصول**، مجلد 12، العدد الأول، القاهرة، ص41-59.

الخصاونة، سمية (1995) **الاغتراب في الرواية في الأردن بين سنتي(1967-1990)**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك.

خليل، إبراهيم (1994) **الرواية في الأردن في ربع قرن (1968-1993)**، عمان، دار الكرمل، ط1.

خليل، إبراهيم (2003) **مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، دراسة ومختارات نقدية**، عمان، دار الجوهرة.

خليل، إبراهيم (2005) **رو اية الذاكرة المستباحة لمؤنس الرزاز المنظور اللغوي من كتاب مؤنس الرزاز (1) عبدالرحمن منيف (2) رابطة الكتاب الأردنيين**، ط1.

خليل، إبراهيم (2008) **من الاحتمال إلى الضرورة، دراسات في السرد الروائي والقصصي**، دار مجدلاوي، عمان.

دراج، فيصل (1993م) الاغتراب بين رواية هلسا ورواية مؤنس الرزاز، **مجلة أفكار**، ع113، ص22-34.

در ّاج، فيصل (1994م) **الرواية والمجتمع المدني**، أوراق ملتقى عمان الثقافي الأول، عمان.

در ّاج، فيصل (1999) **نظرية الرواية والرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، ط1، عمان.

دودين، رفقة (1997م) **توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة**، الناشر: وزارة الثقافة، عمان.

دودين، رفقة (2001م) **اللقاء الحضاري مع الغرب رواية مقامات المحال ورواية الرقص على ذرى طوبقال أنموذجان من كتاب الرواية في الأردن، شكري الماضي، هند أبو الشعر**، جامعة آل البيت.

دودين، رفقة (2010) **دراسة في الأدب الأردني، الرؤية والتشكيل**، وزارة الثقافة.

أبو ديب، كمال (1984م) الحداثة، السلطة، النص، **مجلة فصول**، مجلد4، عدد2، ص32-49.

ديل، اليزابيث (1981) **الحبكة، موسوعة المصطلح الأدبي**، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، ج3، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام.

ر.م. البيرس (1982) **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة جورج سالم، ط2، بيروت، منشورات عبر المتوسط.

راي، وليم (1987) **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ط1، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد.

رجب، محمود (1988م) **سيرة المصطلح** ، دار المعارف، القاهرة.

الرزاز، مؤنس (1986م) **اعترافات كاتم صوت**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1.

الرزاز، مؤنس (1998م) خصوصية الرواية العربية، **مجلة النقد الأدبي**، فصول المجلد 17، العدد الأول، ص18-32.

الرزاز، مؤنس (1998م) **شهادة لقاء مهرجان جرش، من كتاب دراسات في الرواية العربية**، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر 1997م، ط1.

الرزاز، مؤنس (2002م) اعترافاتي سيرة جوانية، **مجلة أفكار**، عدد 162، ص19-35.

رضوان، عبد الله (1991م) **أسئلة الرواية العربية، دراسة في أدب مؤنس الرزاز الروائي**، ط1.

رضوان، عبد الله (2003م) **البنى السردية (2)، نقد الرواية**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ط1.

رضوان، عبد الله (2005م) الشخصيات المثقفة في روايات مؤنس الرزاز، **مجلة الموقف الأدبي**، العدد415، ص89-101.

رضوان، عبدالله (2005) **السمات الدلالية اللغوية من كتاب مؤنس الرزاز،(1) عبدالرحمن منيف (2) رابطة الكتاب الأردنيين**، ط1، ص27.

الرواشدة، سامح، (1999)، **فضاءات الشعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل،** المركز القومي للنشر، اربد.

الرواشدة، سامح (2006م) **منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية**، دار الشروق، عمان، ط1.

روبرت، همفري (1975) **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة محمود الربيعي، ط2، القاهرة، دار المعارف.

الرويلي، ميجان و البازعي ، سعد (2002م) **دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً ، المركز الثقافي العربي**، بيروت، الدار البيضاء، ط3.

ريتشارد، شاخت (1980م) **الاغتراب**، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

زيادة، خالد (1992م) المثقف والسلطة، **مجلة أفكار**، العدد107، ص201-222.

سلروت، نتالي (1971م) **انفعالات**، ترجمة: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

سبيركو، جان (1993م) المجاز الأبوي: تناقض منطقي، **مجلة مواقف**، العددان (70-71)، ص315-335.

السعافين، إبراهيم، (1990)، الشكل في الرواية العربية، **آفاق جديدة**، عدد 6، ص160-181.

السعافين، إبراهيم (1995م) **الرواية في الأردن**، منشورات لجنة تاريخ الأردن، سلسلة كتاب الأم في تاريخ الأردن، رقم31، عمان.

سعيد ، إدوارد(1993م) **صور المثقف، محاضرات ريث**، ترجمة غسان غصن، مراجعة منى أنيس، دار النهار، بيروت، ط1، 1996م.

سعيد، خالدة (1984م) الملامح الفكرية للحداثة، **مجلة فصول**، مجلد4، عدد2، ص19-32.

سلام، سعيد (2010) **التناص التراثي**، الناشر عالم الكتب الحديث، اربد.

سليمان، نبيل (2005م)**أسرار التخيل الروائي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

سوسير (فردينان) (1995) **علم اللغة العام**، ترجمة يؤئيل يوسف عزيز، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1995.

سويرتي، محمد (1996) **النقد البنيوي والنص الروائي**، إفريقيا الشرق.

السيد، حسن (1986م) **الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق من (1960-1969)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الشاذلي، عبد السلام (1985م) **شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، 1882-1952م**، دار الحداثة، ط1.

الشاروني، حبيب (1979م) الاغتراب في الذات، **عالم الفكر**، المجلد العاشر، العدد الأول، ص32-55.

الشتا، السيد علي (1984م) **نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع**، عالم الكتب.

أبو شريفة، عبدالقادر وقزق، حسين لافي (1993) **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

الشريم، عدنان علي (2005م) **الأب في الرواية العربية المعاصرة**، عالم الكتب الحديث، اربد.

شعلان، سناء، (2004)، **السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن (1970-2002)**، وزارة الثقافة، عمان.

شلش، علي (1987م) **في عالم القصة**، مطبوعات الشعب، ط1.

أبو شهاب، رامي (2008م) **بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردنية(1967-2003م)**منشورات أمانة عمّان.

الشوابكة، محمد (1995) توظيف التناص في (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) لمؤنس الرزاز، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، ص188-202.

الشواورة، صفوان، (2008)، **ظاهرة التناص في روايات مؤنس الرزاز**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة.

الشيخ، محمد (1991م) **المثقف والسلطة، دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1.

الصالح، صبحي (1387هـ) **نهج البلاغة**، بيروت.

صالح، صلاح (1997) **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، ، باب اللوق، القاهرة.

صالح، صلاح (2003)**سرديّات الرواية العربية المعاصرة**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة.

صالح، عبد السلام (2001م) **الرواية التجريبية من كتاب الرواية في الأردن**، المفرق، جامعة آل البيت.

صالح، فخري (1993م) **وهم البدايات، الخطاب الروائي في الأردن**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1.

صالح، فخري، (2004)، **عن تجربة مؤنس الرزاز الروائية وأطروحة الانهيار**، **عام على الرحيل سنوية مؤنس الرزاز**، إعداد رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، وزارة الثقافة.

طاليس، أرسطو (1967) **في الشعر**، **نقل متى بن يونس**، تحقيق: شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة.

طرابيشي، جورج (1979م) **شرق وغرب، رجولة وأنوثة**، دار الطليعة، بيروت، ط2.

عاصي، جاسم (2003) **المعنى الضامر، دراسات في السرد الروائي رويات مؤنس الرزاز انموذجياً**، عمان، دار الكرمل.

العالم، محمود أمين (1994م) **أربعون عاماً من النقد التطبيقي، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة**، بيروت، دار المستقبل العربي.

العبادي، عيسى (2005م) **مضامين الرواية الأردنية (1967-1990م)**، دار جرير، عمان.

عبد الجواد، إبراهيم عبد الله (1996م) **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، وزارة الثقافة، ط1.

عبد الخالق، غسان (1993م) **(الزمان، المكان، النص)، اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن، (1980-1990م)**، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ط1.

عبدالخالق، غسان، (2003)، **أفق التحولات في الرواية العربية**، دراسات أحمد أبو مطر وآخرون، ، ط1.

عبدالخالق، غسان (2004) **الغاية والأسلوب**، ط1، أمانة عمان، عمان.

عبد الغني، مصطفى (1994م) الاتجاه القومي في الرواية، **سلسلة عالم المعرفة**، عدد188، الكويت، ص150-166.

عبد الخالق، غسان (2004م) **مؤنس الرزاز الوعي الجمعي في متاهة الأعراب، عام على الرحيل، سنوية مؤنس**، وزارة الثقافة، عمان.

العبد الله، يحيى (2005م)**الاغتراب، دراسة تحليلية للشخصيات، الطاهر بن جلّون الروائية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1.

عبيد الله، محمد (2005م) **بلاغة السرد محاورات مع السرد الحديث في فلسطين والأردن**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

عدة مؤلفين (1997) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، **سلسلة عالم المعرفة**، 221 أيار، ص(63-65)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

العربي، عبد الرسول (1993) **الثقافة العربية واقع وضرورات، فصل من كتاب، الأدباء العرب في مواجهة التحديات**، مجموعة مؤلفين، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان.

عز الدين، فايز (2006م) اغتراب الكاتب بين الروح والواقع، **مجلة الموقف الأدبي**، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد425، ص40-59.

عزام، محمد (1992)**البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة**، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1.

العطيات، محمد (1988م) **القصة الطويلة في الأردن**، وزارة الثقافة، عمان.

العلاق، علي جعفر(1997م) **الشعر والتلقي**، دار الشروق، ط1، عمان.

علقم، صبحة أحمد (2006) **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً)**، وزارة الثقافة، عمان، ط1.

علي، عواد (1998م) **من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، قراءة في رواية جمعة القفاري لمؤنس الرزاز، من كتاب دراسات في الرواية العربية** (الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر 1997م، ط1.

عليان، حسن (2005م) **الاغتراب في الرواية العربية في فلسطين والأردن**، وزارة الثقافة.

عودة، ناظم (2003) **نقص الصورة، تأويل بلاغة السرد**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1.

غرايبة، هاشم (2002م) من السيرة ومزالقها....فارسها الأخير، **مجلة أفكار**، العدد163، ص45-65.

أبو غنيمة، هدى (2001) **الرواية الأردنية رؤى جديدة**، من كتاب الرواية في الأردن، شكري الماضي، هند أبو الشعر، المفرق، جامعة آل البيت، ط1.

الفاعوري، عوني صبحي، (1999) **أثر السياسة في الرواية الأردنية**، وزارة الثقافة، عمان، ط1.

فاليط، برنار (1992) **النص الروائي، تقنيات ومناهج**، ترجمة رشيد بنحدّو، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

فضل، صلاح (1998) **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1.

فورستر، إم (1994) **أركان الرواية**، ترجمة موسى عاصي، مراجعة سمر روحي فيصل، ط1، جروس بروس، صيدا.

قاسم، سيزا (1985م) **بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر.

قطامي، سمير، (1989)، **الحركة الأدبية في الأردن (1948-1967)**، ط1، وزارة الثقافة، عمان.

قطوس، بسام (2001م) **سيمياء العنوان**، مطبعة البهجة، اربد.

القطيش، سلطان محمد (2005م)، **حقوق الإنسان في الرواية الأردنية (مؤنس الرزاز أنموذجاً)**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة.

القواسمة، محمد (2000م) **الخطاب الروائي في الأردن**، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1.

القواسمة، محمد (2006م) **البنية الزمنية في روايات غالب هلسا من النظرية إلى التطبيق**، وزارة الثقافة، ط1.

القواسمة، محمد (2008م) **وقع الرؤية: أبحاث ودراسات وقراءات ومقالات متنوعة، عمان**، مكتبة المجتمع العربي.

القيسي، يحيى (2004م) **حمى الكتابة**، عمان، أمانة عمان الكبرى.

الكبيسي، طراد (2000م) **قراءات نصية في روايات أردنية**، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان.

الكبيسي، طراد (1998) شعرية الرواية/ متاهة الأعراب أعمدة الغبار، الموت الجميل، أنموذجاً، **مجلة أفكار**، عدد132، عمان، ص35-60.

كريستيفا، جوليا (1997م) **علم النص**، ط1، ترجمة فريد الواهي، دار توبقال، الدار البيضاء.

كوهن، جان (1986) **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، المغرب، دار توبقال، ط1.

لاينز، جون (1990) **اللغة والمعنى والسياق**، ترجمة عباس صادق، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1990.

أبو لبن، زياد (2004م) **رؤى نقدية في الرواية العربية**، المكتبة الوطنية، عمان.

لبيب، الطاهر (1986م) **سوسيولوجيا الثقافة**، دار ابن رشد، عمان، ط3.

لبيب، طاهر وآخرون (1992م) **الثقافة والمثقف في الوطن العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1.

لحمداني، حميد (1993م) **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

الماضي شكري وهند أبو الشعر (2001) **الرواية في الأردن**، منشورات جامعة آل البيت، المفرق.

الماضي، شكري (2003م) **الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين ((مع بيلوجرافيا))**، الشروق للنشر والتوزيع، ط1.

الماضي، شكري (2008م) أنماط الرواية العربية الجديدة، **عالم المعرفة**، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت355، ص54-65.

المبارك، محمد (1993م) معطيات مضيئة في التراث العربي، **مجلة أفكار**، ع11، ص123-134.

مبروك، مراد عبد الرحمن (2002م) **آليات المنهج الشكلي، في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجاً تطبيقياً)**، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ط1.

المجالي، قبلان (1993م) العلاقة بين الاختصاص الأكاديمي وبعض جوانب الاغتراب وفقاً لمقاييس (داوت دين)، مج9، العدد الرابع، **أبحاث اليرموك**، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ص332-346.

المحاسنة، شرحبيل إبراهيم (2007) **بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية دراسة في ضوء المناهج الحديثة**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة.

محفوظ، محمد (2000م) **الحضور والمثاقفة، المثقف العربي وتحديات العولمة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1.

محيلان، منى (2000م) **التجريب في الرواية العربية الأردنية(1960-1994م)**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان.

مختار، علي أبو غالي (1995) المدنية في الشعر العربي المعاصر، **سلسلة عالم المعرفة**، عدد196، الكويت، ص402-420.

المختار، محمد (1999م)**الاغتراب والتطرف نحو العنف**، دار غريب.

المراشدة، عبدالرحيم (2002) **الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجاً)** عمان، وزارة الثقافة.

مرتاض، عبدالملك (1995) **تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

المساعدة، نوال(2000م) **البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز**، ط1، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان.

المصلح، أحمد (1987) البطل النقيض في الرواية العربية في الأردن، **مجلة الموقف الأدبي**، العددان (191-192)، آذار ونيسان، ص178-198.

معتصم، محمد (2004) **الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين**، دار كنوز المعرفة، عمان.

مفتاح، محمد (1990) **مجهول البيان**، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب.

مقطش، ريما (2003م) **تعدد الرواة كأسلوب سرد في (أحياء في البحر الميت)، من كتاب هاملت عربي مؤنس الرزاز، شهادات وحوارات ودراسات**، مركز الرأي، ط1.

مقطش، ريما (2005) **توظيف اللغة في أحياء في البحر الميت ومتاهة الأعراب في ناطحات السراب، من كتاب مؤنس الرزاز (1) عبدالرحمن منيف (2)** رابطة الكتاب الأردنيين، ط1.

منتصر، خالد (1994م) العلمانية هي الحل، **مجلة أدب ونقد**، العدد108، ص81-99.

ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، ج2 ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر.

الموسوي، محسن جاسم (1999) **انفراط العقد المقدس: منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الموصللي، أحمد وصافي، لؤي (2002م) **جذور أزمة المثقف في الوطن العربي**، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط1.

ميرهوف، هانز (1972م) **الزمن في الأدب**، ترجمة أسعد رزوق، القاهرة، مؤسسة سجل العرب.

ميويك (د.سي) د.ت، **موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها**، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد.

النابلسي، شاكر (1994م) **جماليات المكان في الروايات العربية**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

ناجي، حسن عبدالفتاح(2002) البطل في القصة القصيرة، **مجلة الموقف الأدبي**، العدد 379، ص334-359.

ناصف، مصطفى (1995) اللغة والتفسير والتواصل، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، ص224-235.

ناظم، حسن (1994) **مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

النساج، سيد حامد (1985) **بانوراما الرواية العربية الحديثة**، ط2، القاهرة، مكتبة غريب.

النصير، ياسين (1985) **إشكالية المكان في النص الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

النصير، ياسين (1994م) **التجربة والوعي، دراسة في القصة الأردنية المعاصرة، دار الكرمل بدعم من وزارة الثقافة**، ط1، عمان.

النصير، ياسين (2008م) **ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1.

أبو نضال، نزيه (1996) **علامات على طريق الرواية في الأردن**، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ط1.

أبو نضال، نزيه (2006) **التحولات في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1.

النقيب، خلدون حسن (1996م) **المثقف العربي في عصر انحسار الإيديولوجية، ضمن كتاب المثقف العربي، راهن التحولات والمستقبل**، منشورات دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1.

نور الدين، صبار، الاغتراب بين القيمة المعرفية والقيمة الجمالية، **الموقف الأدبي**، مجلة أدبية شهرية، العدد353، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص41-51.

أبو هشهش، إبراهيم (2004م) **اعترافات كاتم صوت لمؤنس الرزاز في دراسة ألمانية ملخص، من كتاب عام على الرحيل سنوية مؤنس الرزاز**، رابطة الكتّاب الأردنيين، وزارة الثقافة،عمّان.

همفري، روبرت (1975) **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، مصر.

أبو هيف، عبد الله (2006م) **اتجاهات النقد الروائي في سورية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

وازن، عبده (2003) متاهة مؤنس الرزاز، **الرأي**، عمان، العدد 11481، ص24.

الورقي، السعيد (1982م) **اتجاهات الرواية المعاصرة**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

يخلف، يحيى (2003م) **من كتاب هاملت عربي، (مؤنس الرزاز: شهادات وحوارات ودراسات)** مركز الرأي.

ينكراد، سعيد (2003) **سيمولوجية الشخصيات السردية**، ط1، مجدلاوي، عمان.

يوسف، آمنة (1997م) **تقنيات السرد: في النظرية والتطبيق**، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1.